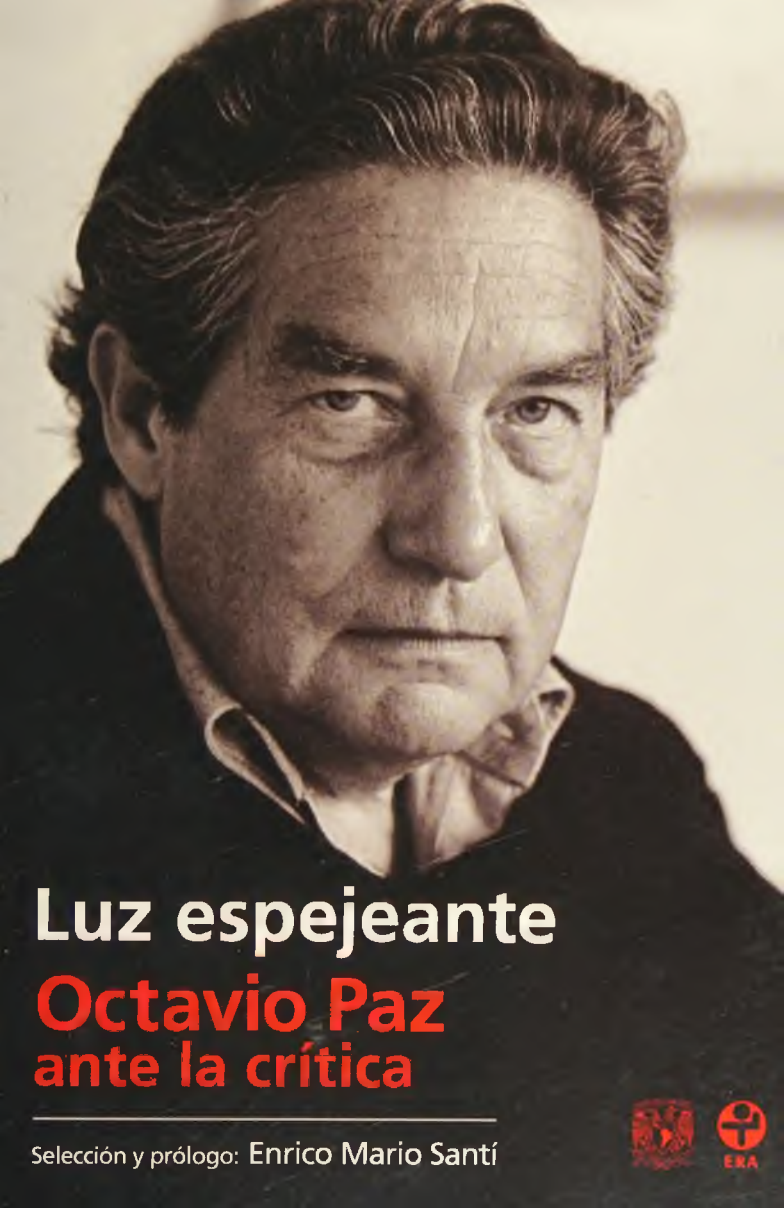


# Luz espejeante

## Octavio Paz ante la crítica

Selección y prólogo: Enrico Mario Santí

ERA

# Luz espejeante

## Octavio Paz ante la crítica

**Selección y prólogo de Enrico Mario Santí**

Universidad Nacional Autónoma de México

Ediciones Era

Luz espejeante : Octavio Paz ante la crítica / selec.
Enrico Mario Santí. — México : Era : UNAM, Dirección
General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009.
700 p. ; 21 cm.
Bibliografía: 691-699
ISBN 978-607-445-014-9

1. Paz, Octavio, 1914-1998 – Crítica e interpretación.
2. Paz, Octavio, 1914-1998 – Influencia. I. Santí, Enrico
Mario, 1950 – II. Universidad Nacional Autónoma de México.
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

M861.4-scdd20 Biblioteca Nacional de México

Coedición: Ediciones Era / Dirección General de Publicaciones
y Fomento Editorial, UNAM

Primera edición: 2009
ISBN: 978-607-445-014-9

DR © 2009 • Universidad Nacional Autónoma de México
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
04510 México, D. F.
• Ediciones Era, S. A. de C. V.
Calle del Trabajo 31, colonia La Fama, Tlalpan,
14269 México, D. F.

Impreso y hecho en México
*Printed and made in Mexico*

Este libro no puede ser fotocopiado ni reproducido
total o parcialmente por ningún medio o método
sin la autorización por escrito de la UNAM y Ediciones Era.

*This book may not be reproduced, in whole or in part,*
*in any form, without written permission from UNAM and Ediciones Era.*

www.edicionesera.com.mx
www.libros.unam.mx

# Índice

Prólogo
**Enrico Mario Santí** [11

I. El hombre, la obra
**Julio Cortázar**, Homenaje a una estrella de mar [17
**María Zambrano**, Un descenso a los infiernos [20
**José Luis Martínez**, Imagen primera del poeta [27
**Harold Bloom**, El genio de Octavio Paz [31
**Gabriel Zaid**, La emancipación cultural [45
**Leopoldo Zea**, Paz: a lo universal por lo profundo [51
**Miguel León-Portilla**, Los rostros de la poesía náhuatl, evocación de Octavio Paz [67
**Charles Tomlinson**, Un juego libre de pensamiento [80
**Nadine Gordimer**, El arte del poeta arquero [84
**Dario Puccini**, Las obras [88
**Carlos Monsiváis**, Octavio Paz y la izquierda [92
**Juan Gil-Albert**, Octavio Paz [104
**Alejandro Rossi**, Borrador de un elogio [107
**Blas Matamoro**, El ensayista Octavio Paz [113
**Fernando del Paso**, Elogio a un poeta [128
**Eikichi Hayashiya**, Recuerdos de Octavio Paz y sus *Sendas de Oku* [138
**Antonio Colinas**, Recordando a Octavio Paz [145
**Guillermo Cabrera Infante**, Todos de alguna forma alrededor de Octavio Paz [150

II. El poeta
**Rodolfo Usigli**, Poeta en libertad [155
**Haroldo de Campos**, Discurso de recepción del Premio Octavio Paz, 1999 [163
**Helen Vendler**, Volver a ser sol [169
**Saúl Yurkiévich**, Órbita poética de Octavio Paz [178
**Anthony Stanton**, Octavio Paz y la sombra de Quevedo [185
**Jorge Cuesta**, *Raíz del hombre* [210

**Manuel Ulacia Altolaguirre**, El árbol milenario [212
**Juan Malpartida**, Un clásico moderno: *El arco y la lira* [232
**Hugo J. Verani**, "Mariposa de obsidiana": una poética surrealista de Octavio Paz [242
**Ramón Xirau**, "Himno entre ruinas": la palabra, fuente de toda liberación [254
**José Emilio Pacheco**, Descripción de "Piedra de sol" [260
**Alain Bosquet**, Octavio Paz o el surrealismo telúrico [272
**Alejandra Pizarnik**, *Salamandra* [278
**Manuel Durán**, La huella del Oriente [284
**Eliot Weinberger**, Un cosmopolita en Asia [305
**Elsa Cross**, Los dos jardines [330
**Guillermo Sucre**, La fijeza y el vértigo [347
**Pere Gimferrer**, Lectura de "Nocturno de San Ildefonso" [376
**José Miguel Oviedo**, Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz [383
**Andrés Sánchez Robayna**, La poesía última de Octavio Paz[409
**Antonio Deltoro**, Vivacidad y caída en los últimos poemas de Octavio Paz [413
**José Lezama Lima**, Octavio Paz [419

III. El amigo del arte
**Dore Ashton**, A los cuatro vientos [423
**Damián Bayón**, Una visión del mundo a través del arte [451
**Pierre Schneider**, Las dos vertientes [463
**Alberto Ruy Sánchez**, Itinerarios de una mirada [468
**Severo Sarduy**, Paz en Oriente [478
**Claude Esteban**, El culto a las imágenes [483
**Donald Sutherland**, Excursiones, incursiones y retornos de un cráneo de azúcar [488

IV. El intelectual
**José Revueltas**, Aquí, un mensaje a Octavio Paz [503
**Juan Goytisolo**, Ejemplaridad de Octavio Paz [506
**Mario Vargas Llosa**, El lenguaje de la pasión [514
**Horacio Costa**, *Poiesis* y política: el modelo intelectual de Octavio Paz [519
**Fernando Claudín**, La función del intelectual [538
**Elena Poniatowska**, Las palabras del árbol [546
**José Vasconcelos**, Pensar la historia en soledad [572

**Danubio Torres Fierro**, Alrededores de *Itinerario* [575
**Irving Howe**, *Corriente alterna* [585
**Christopher Domínguez Michael**, Paz, Octavio (Ciudad de México, 1914-1998) [591
**Enrico Mario Santí**, Diez claves para *El laberinto de la soledad* [606
**Jean Meyer**, El poeta y su política [625
**Ricardo Pozas Horcasitas**, La libertad en el ensayo político [628
**Juliana González Valenzuela**, El fuego azul de *La llama doble* [651
**Francisco Prieto**, *Pasión crítica* de Octavio Paz [663

V. Diálogo
**Enrique Krauze**, Octavio Paz. De la revolución a la crítica [673

**Hugo J. Verani**, Bibliografía selecta [691

# Prólogo

Las recopilaciones de crítica sobre la obra de Octavio Paz ya constituyen un género en sí. En la utilísima *Bibliografía crítica* de Hugo Verani (1997) la lista de setenta y cinco "publicaciones colectivas" ocupa catorce páginas. Es difícil encontrar otro autor a quien se le haya dedicado más atención. Esta recopilación reúne algunos de los estudios más conocidos sobre el tema, otros inéditos, y otros más, accesibles únicamente en otros idiomas. Por ejemplo, damos a conocer por vez primera los textos de Bloom, Vendler, León-Portilla y Juliana González. Pretendemos dar una idea a un tiempo precisa y abarcadora de la obra del Nobel mexicano, así como reflejar su recepción global. En el apretado espacio de tales recopilaciones, la nuestra reclama una originalidad, a la vez, de compendio y novedad.

El libro tiene su historia. En 1995 la editorial Monte Ávila, bajo recomendación de Octavio Paz, me pidió que hiciera una recopilación para su serie Ante la Crítica. A los dos años, la terminamos, Paz y yo (pues fue él un verdadero coeditor), y la entregamos. (Aún recuerdo con emoción sus afanes por hacerme llegar, a pesar de la mortal enfermedad que ya lo aquejaba, materiales que yo desconocía y que él deseaba que se incluyesen.) A pesar de los buenos deseos de los editores venezolanos, así que pasaran cinco años, el libro nunca salió. Tras cordial reclamo, nuestro contrato fue liberado. Fue en una posterior conversación con Marie-José Paz que surgió la idea de retomarlo y hacerlo publicar en México. Marie-José se tomó el proyecto muy en serio: fue ella la que señaló repeticiones, ausencias garrafales, y las nuevas aportaciones. Sin su colaboración, su eficaz y fervorosa memoria –lo digo con igual seriedad– el libro no hubiera sido posible. El interés igualmente eficaz de Ediciones Era aseguró su nacimiento. El resultado es un libro distinto pero que obedece al espíritu del original, fruto a su vez de mi colaboración sucesiva con el homenajeado y su esposa. Sesenta y dos voces sobre la "otra voz".

Las hemos dividido en cuatro secciones. "El hombre, la obra" ofrece una serie de visiones generales que abarcan buena parte de su trayectoria vital y humana. A ella la sigue una segunda, la más extensa,

sobre "El poeta"; aunque su tema no es tanto la figura en sí como la obra que esa figura proyecta. Hemos procurado equilibrar esta sección, que es central en más de un sentido, incluyendo estudios que ayuden a comprender los textos mismos, sin excluir el rico pensamiento poético. De ahí que me haya parecido justo cerrarla, homenaje al discurso imaginario de la poesía, con un poema de mi compatriota, el gran cubano José Lezama Lima, que le dedicara en vida a su contemporáneo poético. "Nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria": tal parece ser el más misterioso, y mejor, resumen de nuestra común empresa.

La tercera sección, más pequeña pero no menos importante, es la dedicada a "El amigo del arte", que reúne comentarios a lo que Paz llamara, con Góngora, "los privilegios de la vista". Resumen elocuente de esa actividad es la que le dedicó oportunamente Damián Bayón, al fallar: "Si desde el punto de vista lógico el sistema presenta sus fallas, hay que reconocer que, a la larga, Octavio Paz sale siempre bien parado de esta empresa, puesto que él mismo ha empezado por confesar que no usa la razón sino el deslumbramiento".

La última sección la dedicamos al intelectual y la figura pública. En ella procuramos ejercer un criterio plural: representamos igualmente el punto de vista de marxistas como Revueltas o Claudín, conservadores como Vasconcelos, o liberales como Krauze y Vargas Llosa. A ella la sigue una breve bibliografía.

Un libro como éste es tarea de muchos. Quiero agradecer, en primer lugar, a Juliana González y Miguel León-Portilla, quienes, a mi petición, escribieron textos especiales para esta antología. Luego, a mis asistentes de investigación en la Universidad de Georgetown, y luego en la Universidad de Kentucky, Héctor Febles, Lilliam Oliva-Collmann, Ricardo Ramos Tremolada y Luis Maldonado Peña, quienes trabajaron tanto o más que yo en el acceso, a veces engorroso, de los textos publicados y sus respectivos permisos. Seguidamente, y por último, a todos y cada uno de los autores por habernos otorgado sus permisos, lo que equivale a confiarnos sus escritos.

Reproduzco aquí, por último, mis palabras finales al prólogo de la versión primera, y fallida, de este libro:

> Agradezco la ayuda de quien fue mi más íntimo colaborador, sin que por ello hayamos excluido algún que otro desacuerdo: Octavio Paz. Sin su interés, ayuda, paciencia, información, sugerencias,

debate, crítica y análisis, esta antología sobre su obra no hubiera sido posible. Desde luego que al final sólo quedan mis errores, que en mi dura experiencia nunca se pueden disculpar, o siquiera explicar. ¿Tengo que explicar (o disculparme) que no sólo los asumo sino que, como amigo de Octavio Paz, ellos me definen y los defiendo?

Enrico Mario Santí,
Claremont, California, 1997-2005

# I. El hombre, la obra

Julio Cortázar

# Homenaje a una estrella de mar

Abandonada por una ola en pleno mediodía, cuando cada grano de arena se enfurece y brilla con todas sus facetas, la estrella de mar propone una síntesis de la naturaleza que el ojo distraído recorre a lo largo de las dunas y del horizonte cabalgado por la interminable tropilla de la espuma. Sumido en ese movimiento incesante, en ese derroche de espacio y de color, todo aquel cuya inteligencia busca las claves se detendrá maravillado ante esa forma perfecta que resuelve y domina el gran desorden de las cosas y las imágenes. Hablo de maravillarse, porque frente a esa coagulación de lo múltiple en unidad, la mirada presiente ya el nuevo punto de partida que insinúa esa húmeda brújula en la que cada punta marca rumbos jamás balizados en nuestras cartas de viaje.

A lo largo de treinta años la obra de Octavio Paz ha sido para mí esa estrella de mar que condensa las razones de nuestra presencia en la Tierra. Poeta ante todo, es decir cazador de ser, Paz posee esa rara cualidad que sólo se encuentra en un Valéry o en un T. S. Eliot: el poder de hacer coexistir paralelamente y sin choques (puesto que a partir de Einstein hemos aprendido que las paralelas acaban por encontrarse) el canto poético y la reflexión analítica. En este siglo de especializaciones suele suceder que incluso las "ciencias diagonales", esos esfuerzos por descompartimentar la fría colmena de miel sintética que constituye nuestro alimento forzoso, desembocan finalmente en una nueva especialización disfrazada. Lo mismo puede decirse de las "ciencias humanas", o de algunas indagaciones que acaban por girar en el vacío. Quizá para luchar contra eso, el pensamiento de Octavio Paz, inseparable de su correlación sensual con el sol que cae sobre su máquina de escribir, con todo lo que lo rodea, se ha aplicado en estos últimos años a temas aparentemente tan distantes entre sí como el método de Claude Lévi-Strauss o el de Marcel Duchamp. Existe en Paz algo como una profunda necesidad de situar en una nueva perspectiva tantas instancias mentales, artísticas, políticas y morales que otros pretenden mostrarnos aisladas y con etiquetas diferentes. Así, como lo sabían ya un Antonin Artaud y un Gaston Bachelard, suele

ocurrir que esta perspectiva heterodoxa acaba por revelar los lazos profundos que unen dominios aparentemente estancos; así también, negándose a las fáciles analogías en cuyas trampas cayó muchas veces el surrealismo, Paz descubre los ritmos subyacentes que enlazan ciertas realidades tenidas por alógenas.

Presocrático en el sentido más osado de un término que hará sonreír a aquellos que se bañan demasiado en el río de la historia y del *progreso*, el pensamiento de Paz asciende hacia el canto total del ser, así como su poesía es una búsqueda obstinada del sentido extremo de las cosas: mujer, pájaro, destino mexicano, porvenir de América Latina. Como latinoamericano, sabe que entre nosotros todo espera en cierto modo un redescubrimiento, y en primer término el redescubrimiento del hombre mismo, y que para ello no sólo no se debe renunciar ingenuamente al acervo de las civilizaciones crepusculares, sino que es preciso buscar, como lo buscó el crepuscular Mallarmé, la forma de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu.

Octavio Paz se obstina desde hace mucho en esa búsqueda, mirando por cada una de las ventanillas del tren Verbo, consultando las fuentes más selladas del erotismo, los signos esotéricos o exóticos, suscitando las respuestas que se desgajan de un haikú, de un relieve de Kajuraho o de Konarak, de un método estructuralista, del habla de su pueblo, de un *ready-made*, de las mitologías americanas, de la poesía de un Fernando Pessoa o de un Luis Cernuda. En un hombre que ha sabido mostrar su responsabilidad personal al definir claramente su posición frente a los siniestros acontecimientos que convulsionan a su patria, esta interrogación tiene un sentido revolucionario ejemplar.

A veces discutibles, siempre exaltantes, los múltiples ensayos de Paz referidos a una vertiginosa pluralidad de temas dan prueba de un pensamiento y de una visión que se sitúan entre las más altas y las más coherentes de la América Latina contemporánea. Volcado abiertamente hacia el futuro (y, para eso, conociendo a fondo un pasado que tantos escritores revolucionarios fingen despreciar por la simple razón de que lo ignoran), Paz postula a su manera ese *hombre nuevo* del que tanto se habla en nuestros países. Para él, en todo caso, ese hombre se define como el llamado a abrazar una realidad mucho más vasta que la de nuestros días en América Latina y en el resto del planeta. Y si la revolución le abre algún día ese acceso, ello sólo será posible si la poesía está presente en la cita. Una poesía de vida, que nada tiene que ver con esa deslavada vida poética que se obstinan en defender tantos románticos anacrónicos en sus torres de marfil e incluso de cemento armado.

Hace ya mucho que Octavio Paz hace cantar esa poesía, que es llave de paso, en una lengua capaz de aliar implacablemente la belleza al rigor, dando también así un ejemplo en un país como México donde perviven las tendencias a la retórica y al engolamiento. En el corazón de esa obra se alza "Piedra de sol", para mí el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina, respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia, allí donde todas las falsas fronteras se ven abolidas, donde el ser no se reduce al *yo* histórico del Occidente sino que se abre a una armonía con tantos dioses abjurados o perdidos: los dioses del cuerpo, que son innumerables, los dioses del canto, los dioses de la felicidad que acarician llorando la cabeza de los niños de los suburbios miserables y de los Vietnam del planeta, los dioses que sólo esperan al hombre para cederle el lugar en una Tierra al fin reconciliada.

La estrella de mar sigue ahí, en la playa, síntesis y nueva partida, dialéctica secreta y sin embargo tan próxima, tan accesible. Pocos son los que, como Octavio Paz, han comprendido que la estrella de mar los llama hacia su centro después de haber inventado tantos nuevos puntos cardinales para las vertiginosas fugas del espíritu y la carne. Brújula, rosa de los vientos...

[Pere Gimferrer (comp.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982.]

María Zambrano

# Un descenso a los infiernos

Un signo inequívoco de que estamos en el umbral de una nueva época, quizá de un nuevo mundo, es la necesidad y aun las parciales realizaciones de ese viaje que el hombre se ha visto siempre precisado a cumplir: el descenso a los infiernos, a sus propios infiernos. Infierno de la propia alma individual, infierno de la Historia poblada de ellos. Pues la historia, integrada por los pueblos e ideas victoriosos, condena a los otros, los vencidos, a quedar enterrados vivos, viviendo, sí, mas sin espacio para su alma, sin la luz adecuada. Todo lo que vence humanamente parece estar condenado a condenar y, al fin, a condenarse.

De ahí el contrapeso que oponen siempre a la Historia la poesía y la filosofía, "saberes de salvación", como diría Max Scheler. Sin la historia y cortejo de vencedores y vencidos, quizá un solo poema –Filosofía y Poesía– habría sido suficiente para todos los hombres. Mas al no ser así, la palabra se vuelve necesaria, en dos formas que corresponden a dos situaciones fundamentales de los protagonistas del juego histórico: las razones justificadoras del que vence; las razones liberadoras del vencido. No es un azar que la cultura de Occidente venga desde hace tiempo justificándose y padezca la obsesión de la legitimidad. Legitimarse es la tarea de los que han ganado la batalla de una época. Pero no basta; lo de momento vencido, clama, que clamar es la fatiga de todo enterrado vivo, y toda realidad condenada se levanta un día por esa maravillosa voz libertadora, poética y aun razonadora.

La filosofía ha ido dejando a la poesía esa función redentora de lo que gime condenado. No fue así siempre. En el momento actual tenemos todos esos intentos, de vitalismos y existencialismos, que claman por una amplia, totalizadora razón vital que dé cuenta de todo lo que quedó apresado por la legitimidad victoriosa o de los victoriosos.

Desde el romanticismo se han ido verificando diversos descensos a los infiernos; infiernos del alma asfixiada, de lo no dicho, de lo imposible de expresar, de la blasfemia misma. ¿Qué se oculta en la blasfemia? ¿Qué en el sacrilegio? ¿Quién tiene en definitiva la culpa? ¿Y esa defensa del culpable que tiende a ganar el ámbito de toda razón justificante, pues, al fin, el condenado nos condena, o nos condena-

mos por él? En todo caso, una visita a los infiernos parece obligada; una larga, lúcida visita a todos sus laberintos infernales, donde el bien y el mal presentan otras caras, y todo parece intercambiable; donde las definiciones racionales y establecidas pierden su vigencia; donde todo lo que se sabe se olvida, porque lo olvidado vuelve y se presenta en una memoria continua, sin principio ni fin, sin punto de referencia.

Viaje como un sueño lúcido es el que el poeta Octavio Paz nos lleva a realizar a través de su libro *El laberinto de la soledad*. Tiene del sueño ese contacto íntimo con la realidad, del que se sale al despertar y que, aunque se trate de una realidad pavorosa, nos produce la impresión de haber abandonado el hueco exacto de nuestro ser, donde reside la verdad de nuestra vida: el lugar de nuestro infierno, que es el mismo de nuestro paraíso. Llevarlo a la vigilia, sin que se esfume ni se debilite su palpitación; hacerlo visible, sin que pierda su obscura vida, es acción que sólo la poesía, que sea al par pensamiento, puede realizar. Filosofía y poesía en íntima unidad nos ofrece este libro de un poeta cuya poesía ha estado siempre traspasada de pensamiento. *Raíz del hombre* es, en realidad, el título de todos sus poemas: la búsqueda, la persecución de lo humano.

En virtud de ese radicalismo que es el carácter común de toda la filosofía moderna, la pregunta por lo humano ha estado condicionada por una definición o, al menos, una aceptación previa de lo humano, por un saber antes de saber. Materialismo e Idealismo han tenido este común punto de partida, diríamos "idealista", que consiste en dar por supuesto lo que se iba a buscar y, lo que es más grave todavía, el horizonte que lo encierra. Mas, por otra parte, la soledad, la profunda soledad en que el hombre se ha ido quedando a partir del Renacimiento, ha hecho necesario el encuentro del hombre consigo mismo. Y así, la época moderna podría quedar definida por esta persecución que cada vez de modo más encarnizado realiza el hombre frente al hombre. Persecución que se inicia en el ámbito del conocer y que ha desembocado en la acción, hasta culminar en esa pasión persecutoria que ocupa casi por completo el escenario de nuestra época. No es necesario hoy ningún agente que dirija este infierno creado por el hombre en su angustiosa persecución de sí mismo, para tenerse al fin entre sus manos, para saber quién es, sin intermediario de idea, ni de imagen alguna. De allí que el *a priori* del pensamiento haya sido abandonado por la filosofía misma, que hoy pretende no partir de supuesto alguno, sino de la radical angustia del ser humano en la soledad. Mas tal tarea, urgente cuanto es urgente que la persecución

inacabable cese, ha de ser aventura en las más íntimas capas del ser: acercamiento obscuro, poético, a la raíz del hombre.

Octavio Paz, en su obra poética, se ha aproximado a esta raíz y, así, ha tenido que realizar esa ascesis difícil para un poeta, que es librarse de las imágenes. Las imágenes en esta ocasión llevarían consigo la caída en aquello que se quería evitar: en el narcisismo. La poesía de Octavio Paz, su acercamiento a la raíz del hombre, ha sido una aventura llevada a cabo por una poesía desnuda, que rechaza cuanto le es posible, la imagen como fruto último y que es aspiración profunda al pensamiento. Raro momento de la poesía, no señalado aún que sepamos, y que constituye algo muy esencial en el mundo de la poesía en idioma castellano, donde esta aventura de la soledad del hombre no ha sido apurada. Hay dentro de la lírica española actual, ocultos quizá por el esplendor de poesía menos problemática, dos poetas que se han adentrado en este difícil, obscuro camino: Emilio Prados y Luis Cernuda. Con la obra de los dos, más estrechamente con la de Cernuda, la del mexicano Octavio Paz tiene un íntimo parentesco, que le adviene no de las llamadas "influencias", sino de estar situada ante la misma realidad: la realidad del hombre no definida, antes de haber sido sometida a la manipulación del pensamiento o a cualquier abstracta reducción de la mente.

La sorpresa de encontrarnos ante un libro que es Filosofía y Poesía en unidad tan íntima, como *El laberinto de la soledad*, proviene del asombro que se siente ante algo logrado, sin mezcla alguna de extrañeza. Sorprende, pero no extraña. El pensamiento apetecido tenía al fin que aparecer, como lo ha hecho, sin desprenderse de la actitud que lo originó, de la misma actitud de *Raíz del hombre*: ir al encuentro de lo humano, sin determinar previamente su contenido, ni el horizonte en que aparece.

A primera vista nos encontramos en *El laberinto de la soledad* ante una cierta vacilación: ¿se trata de Poesía o de Filosofía? Mas pronto advertimos que idéntica pregunta se formula ante todos los relatos de los viajes a los infiernos. En el más ilustre de todos hay hasta Teología. No puede dejar de haberla si se quiere llegar hasta las postrimerías, a las fronteras últimas de las situaciones esenciales de la vida humana. Un viaje a los infiernos ha de ser cumplido por la piedad y la razón unidas, pues sólo a esa unidad indiscernible se entreabren las profundidades infernales. La razón sola se detiene en el límite de lo razonable: su propia sombra. Es cosa olvidada que el horizonte, el lugar por donde la razón puede dejar caer su luz, no está dado por ella, si-

no en esos límites, isla de lo racional rodeada de irracionalidad. Abandonar la seguridad que se goza en esa isla dócil a la evidencia es obra de la piedad, que no es simple compasión (piedad en el más moderno de sus sentidos), sino la sabiduría de saber tratar con "lo otro", con lo heterogéneo. Con "lo otro" de la razón y que no por ello deja de constituir lo real. Y así la piedad, como el amor, hace a la razón trascendente, ser trascendente: entrar en realidad. Sólo las nupcias de la razón y de la realidad producen el conocimiento. En las profundidades de la vida, la realidad no revelada o condenada impone su ley con más fuerza, pues es mayor su resistencia y aun, podría decirse, su rencor. Sólo esa diplomacia de la piedad la hace accesible. No ante una razón sin más, los infiernos se abren de manera tal que quien entre pueda salir, sin quedar su prisionero.

Al decir infierno, usamos un nombre, damos un nombre aquí a lo sagrado. Porque es de lo sagrado, en toda la plenitud del término, de lo que la poesía-pensamiento de Octavio Paz nos revela el secreto laberinto. Y así encontramos que es poesía, poética, la acción; filosófico, el hallazgo. En ciertas situaciones, para que el pensamiento se realice hace falta una actitud poética más que filosófica. Descender a los infiernos exige una inteligencia en estado de gracia. Así, esa pura transparencia que nos ofrece *El laberinto de la soledad.*

Filosofía y poesía en unidad nos presenta este libro de un poeta, cuya poesía ha estado siempre traspasada de pensamiento. Pero dentro de esta unidad se distingue el gesto poético de la entrega, de la ofrenda, en suma, de la actitud y de la acción, diríamos, intelectual o propiamente filosófica. *El laberinto de la soledad* es un libro de filosofía ofrecido poéticamente. A diferencia de la Filosofía, la Poesía se ofrece sin anunciarse a sí misma, sin exigir, por tanto, una especial actitud del lector, en cuya mente se desliza sin preparativo alguno.

El pensamiento guiado por la piedad ha de forjar sus categorías en una forma poética. ¿Existen, acaso, categorías poéticas, que serían, a diferencia de las de la razón, categorías de la vida viviente? Eso es lo primero que Octavio Paz se hubiera planteado y hubiera anunciado que iba a hacer, si su libro entrara en la clase de esos llamados "Aportaciones al estudio de" o si, con más decidida audacia, lo hubiera lanzado con la pretensión de edificar, ya que no un sistema, un preludio o un esbozo. Lejos de hacerlo así, se adentra en la realidad directamente, con simplicitud. La realidad que nos ofrece *El laberinto de la soledad* es la del hombre habitante de México, en toda su desnudez y soledad. Las "categorías de la vida", que Octavio Paz descubre, son ca-

tegorías de lo sagrado. No estamos en el mundo de los efectos y las causas, como tampoco en el del principio de contradicción; estamos en el laberinto de la soledad humana, un lugar sagrado entre todos. Y como el mundo de lo sagrado es el de la cualidad, "abierto" y "cerrado" marcan situaciones antagónicas. Cerrada es la situación del hombre en su integridad: "hombre", si alguna definición cabe, es aquel que no ha cedido. Abrirse es ceder, someterse –dice Octavio Paz. En lo que advertimos la radical desconfianza frente a una realidad a la que no se pueda dar acogida, ante la que no se pueda ceder, sin quedar sometido. Desconfianza radical que sólo puede referirse a una realidad radical. ¿Cómo pondría en relación Octavio Paz esta desconfianza determinante de la soledad con los Dioses que cubren el cielo mexicano? "Todo cambio histórico es un cambio de Dioses", dice. Esta situación puede definirse, tal vez, diciendo que el mexicano vive bajo el eclipse de Dios, en un momento en que sus Dioses parecieron abandonarlo y el nuevo Dios no ha engendrado la apertura del hombre. El hombre ofrece así resistencia a lo sagrado. Estar cerrado es resistir. La apertura es siempre una herida.

Son las llamadas "entrañas" las que no pueden abrirse sin quedar heridas y, al quedar al descubierto, afrentadas. Las entrañas son aquello que no puede abrirse, al menos, directamente; ha de hacerse siempre a través del corazón, y el corazón a través del alma. Poseer un alma era la máxima esperanza de los hombres de antiguas culturas. En la egipcia sólo el privilegiado faraón nacía con ella, lo que quizá se encuentre en relación con ser hijo directo del Sol, es decir, hijo de la luz. Para que las entrañas se abran sin ofensa es necesaria una cierta relación con la luz. Y esto envuelve, a su vez, otra metáfora: la metáfora de la ley, de la paternidad que ampara y representa un mundo de equidad, de justicia.

Tal modo de vivir implica el haber entrado plenamente en la Historia, el haber nacido a la lucha y a la convivencia. El hombre apegado a la soledad, el "pachuco" que nos presenta Octavio Paz, parece resistir a esa luz que penetra sin humillar. Quizá porque sabe obscura y ciertamente –la certidumbre no es siempre clara– que ello significa nacer. Y nacer es estar comprometido en el juego de la historia. Ciertamente, el quehacer humano es la historia, y no es posible vivir humanamente sin hacerla y padecerla. Pero en ese hombre mexicano, preso en su laberinto, resulta evidente la resistencia a la historia, su hermetismo ante la forma del vivir histórica. No ante esta época o este modo de historia, ante esta o la otra cultura, sino ante toda his-

toria. Cuando recordamos que el hombre occidental se ha volcado en la historia con más furia e intensidad que hombre alguno, bien podemos interpretar esa actitud de resistencia –que nos hace visible este tan poético análisis, visión más bien, de *El laberinto de la soledad*– como una resistencia ante la historia más histórica del mundo. Este hombre, heredero de viejísimas culturas entrañables, en las que el hombre se "abría" ofreciendo su corazón en alimento a un Dios, ahora se "cierra" antes de comprometerle y arriesgarse a perderlo en ese otro laberinto: el de la historia.

En el laberinto de la historia lo que gime aprisionado parecen ser esas entrañas que sólo por mediación del alma pueden afrontar la luz. La cultura victoriosa de Occidente abandonó hace tiempo el alma y con ella –lo que quizá no soñó– ese mundo obscuro, hermético, que no puede abrirse directamente, porque toda apertura resulta una herida y una afrenta. Vivir desde la conciencia ha sido y es aún la exigencia de la vida occidental, de la razón triunfante. Mas hemos llegado al punto en que la conciencia y la razón se ven obligadas a corregirse a sí mismas. La confianza que nace de la desconfianza desconfía de sí misma y la Razón examina su propia estructura. Los mundos sumergidos aparecen. Para la cultura desalmada de Occidente ha llegado el momento inevitable de rendir cuentas, aunque no se sepa a quién, aunque crea hacerlo sólo ante las propias exigencias de su mente o simplemente forzada por la necesidad de salir del laberinto histórico.

El laberinto al que nos introduce Octavio Paz en su libro nos parece así un verdadero laberinto, un lugar secreto, sagrado: todo eso que gime y palpita en el interior del interior del hombre; el fondo último de un corazón humillado y ofendido y que quizá sea quien inevitablemente nos juzgue; la medida suprema de toda cultura, la viviente realidad más allá de toda ley. Lo que constituye el infierno porque hubiera podido ser el formulado Paraíso. Según el *Libro de los muertos* del antiguo Egipto, la momia sufría el ser juzgada primero por el corazón de la madre; el corazón de la madre, el propio corazón, la "raíz del hombre". Parece inevitable recordarlo ante la obra poética toda de Octavio Paz y ante este libro en que nos ofrece desnudo, apenas desprendido de su obscuridad temblorosa, una herida que no parece ser nada, sino de este "corazón de la madre" que se entrega a la muerte, con la esperanza recóndita quizá de volver a nacer en una vida sin ofensa.

El corazón vive secretamente, obscuramente y sin embargo, o quizá por ello, demande la entrega. Alcanza la plenitud sólo cuando se da,

cuando se ofrece. En la antigua religión azteca se practicaba el sacrificio humano y era el corazón lo que se extraía de la víctima para ser ofrecido al Dios. Acción que muestra en su realidad horrificante la doble relación del hombre con sus dioses; que los dioses se alimentan de las humanas entrañas y que ellas mismas aspiran a ser consumidas por algo divino, como muestra siempre la mística cristiana y de cualquier religión luminosa. Por mi parte, me pareció encontrar en tierras de México una especie de nostalgia del sacrificio humano, como clave última de todas las formas en que el mexicano entrega su vida por... porque sí, por nada. Esta nada puede ser el vacío de los antiguos dioses desaparecidos, no sustituido –en el corazón del hombre– por la imagen del Dios nuevo. De todo el libro de Octavio Paz –de éste y de todos los suyos– se desprende esa atmósfera de sacrificio, esa luz amarillenta que yo he visto en México a la caída del sol, dorando las casas, envolviendo la cabeza del indio, señalando el perfil del horizonte. Luz sagrada, de sacrificio, en que el sol se despide de la tierra quizá con insatisfacción de llevarse su alimento. Y me pareció sentir que morían y mataban por eso, por que el sol no traspusiera solo el horizonte.

Plenamente occidental y aun moderno en sus formas, en su lenguaje, Octavio Paz ha logrado que de cuanto escribe se desprenda esta luz que pide sacrificio de su México. *El laberinto de la soledad* nos ofrece la imagen de uno de esos templos, vacíos hoy, donde el indio desamparado entra en busca de sacrificio. Pues sacrificio es, quizá, la palabra clave de todo el laberinto humano descifrado. Es no sólo la idea, sino su alma y su cuerpo, su sabor, lo que nos deja este libro de Octavio Paz.

[María Zambrano, *Un descenso a los infiernos*, La Sisla, Toledo, 1995.]

José Luis Martínez

## Imagen primera del poeta

Aquel Octavio Paz, de veinticinco años, autor de *Luna silvestre* (1933), *Bajo tu clara sombra* (1937) y *Raíz del hombre* (1937) que conocí hace más de cuarenta años, en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, era ya el esbozo de cuanto es ahora. El mismo vehemente y persuasivo, conversador fascinante, lector enterado de todo, descuidado de cosas terrenas. Ni sus venturas y desventuras, ni sus viajes a los extremos del mundo, ni su prestigio siempre creciente, ni su obra levantada página a página, cada vez más arriba y más ancha, sin pausas y como si fuera su fluencia natural, nada ha hecho mudar su sonrisa cálida y algo infantil, su ánimo para buscar la sorpresa, su facilidad para los entusiasmos, su perspicacia para descubrir los nuevos rumbos y los valores significativos, su sentido de universalidad, su juventud espiritual. Acaso por todo esto, y porque para él siguen siendo verdad aquellos versos de Quevedo que puso como epígrafe a uno de sus libros: "Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado", es Octavio un poeta en el sentido cabal de la palabra. Es el poeta.

Cuando rememoro los primeros años cuarenta en la ciudad de México, cuando ascendía la estrella de Octavio Paz y tuve la suerte de iniciarme en las letras, tengo la impresión de que fueron los más activos y animados en nuestra vida literaria contemporánea. Acaso los veía así porque eran, para la gente de mi tiempo, los años de los descubrimientos, al modo en que cada generación ve sus años de iniciación. Sin embargo, esforzándome por considerar las cosas objetivamente, me persuado de que la vida literaria e intelectual de entonces era en efecto más vital y comunicativa y estaba materialmente llena de incitaciones para los viejos, los maduros y los nuevos.

Franco y Hitler eran el mal y nos preocupaba el curso de la guerra, lo que nos aliviaba de reñir con nosotros mismos. Estaban recién llegados a México los escritores españoles que se hacían presentes, los mayores, en los cursos patrocinados por La Casa de España, que luego sería El Colegio de México, y los jóvenes, en su intervención fraternal en las revistas literarias y en su camaradería con los mexicanos. Era cónsul general de Chile Pablo Neruda, que vivía en una casona, como

de novela de Dickens, en Mixcoac, donde se contaba que había vivido López Velarde. Se casaban rumbosamente en Juchitán, Andrés y Alfa Henestrosa, con peregrinación de muchos escritores, de donde saldría una corriente literaria de exaltaciones ístmicas y de entusiasmo por el folklore. Todos nos hacíamos lenguas de "Muerte sin fin", el poema de José Gorostiza, y la inteligencia de Xavier Villaurrutia estaba en sus años más luminosos. Rodolfo Usigli intentaba escandalizar a la ciudad con el Teatro de Medianoche, en 1940, y escribía en *Letras de México* feroces sátiras contra sus críticos. Diego Rivera irrumpía en la inauguración de una exposición pictórica, que consideró no revolucionaria, para denostar a los expositores. En la editorial Séneca, recién fundada por José Bergamín, se hacía la antología *Laurel* (1941), con prólogo de Xavier Villaurrutia e intervención de Octavio Paz entre los antólogos, obra que sería origen de múltiples discusiones y rencillas. Allí se organizaban mesas redondas con dignidad intelectual. En 1942 recordamos el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz con un ciclo de conferencias en el paraninfo universitario, y la editorial publicó una hermosa edición de la obra completa de San Juan, prologada por José Manuel Gallegos Rocafull. Los viernes y los domingos, Carlos Chávez dirigía la Orquesta Sinfónica de México y nos educaba musicalmente. Rafael Heliodoro Valle y Salvador Novo escribían las más leídas columnas periodísticas. Todos hablábamos de Rilke, Santayana, Eliot, Kafka, Neruda y Borges. Los suplementos dominicales de *La Nación* y *La Prensa*, de Buenos Aires, llegaban a la librería de Alberto Misrachi, frente a Bellas Artes, y era indispensable leer *Sur*, que se encontraba en "todas las buenas librerías" de la ciudad. En la revista *Ábside* (1937-1979), dirigida entonces por Gabriel Méndez Plancarte, se iniciaba un movimiento de cultura católica. Alfonso Reyes, en el cenit de su sabiduría, su ingenio y su producción intelectual, era la figura tutelar, junto con Enrique González Martínez, patriarca bondadoso de la poesía. *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), las revistas animadas por Octavio G. Barreda –que se ingeniaba para abrir el camino a cuantos consideraba que tenían algún porvenir–, eran la expresión viva de la literatura de aquellos años. En 1942 Jesús Silva Herzog y Juan Larrea fundaban *Cuadernos Americanos*, que sería desde entonces tribuna del pensamiento en lengua española. Los escritores españoles publicaban *Romance* (1940-1941), revista llena de innovaciones tipográficas que dirigía Juan Rejano; *El Pasajero* (1943), la revista personal de José Bergamín, y *Litoral* (1944), de los principales poetas que vinieron a México: José Moreno

Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos. Las escritoras jóvenes hilaban laboriosamente en su *Rueca* (1941-1950). Desde su revista *Occidente* (1944-1945), Agustín Yáñez promovía una encuesta sobre los libros fundamentales de nuestra época, que arrojaría un dictamen a favor de las obras de Bergson, Einstein, Freud y Marx. En las revistas *Eos* (1943) y *Pan* (1915), de Guadalajara, se daban a conocer Juan José Arreola y Juan Rulfo. Existían las comidas del Pen Club, animadas por Francisco Orozco Muñoz, en las que se repartía *La Pajarita de Papel* (segunda época, 1941-1945). La peña literaria del Café París, en la calle Cinco de Mayo, era un ateneo donde se cruzaban todas las ideas y todos los acontecimientos. De cuatro a seis de la tarde, se reunían allí Xavier Villaurrutia, Enrique Díez-Canedo, León Felipe, Octavio G. Barreda, Ermilo Abreu Gómez, Octavio Paz, Efraín Huerta, José Moreno Villa, Carlos Orozco Romero, Bernardo Ortiz de Montellano, César Garizurieta, Antonio Sánchez Barbudo, Rubén Salazar Mallén, Alí Chumacero y tantos otros. Recordaré siempre aquellas pláticas, que me enseñaron el placer de escuchar, en que Barreda solía promover sus discusiones, Paz entusiasmarse, Villaurrutia darles un sesgo de ironía y León Felipe, concentrado sobre su bastón y acariciando su barba, interrumpirlas con una explosión de sus meditaciones. La charla serena la llevaban Díez-Canedo, Moreno Villa y Abreu Gómez, y todos parecíamos disponer de la tarde entera para hablar, hablar, hablar.

En aquellos años, que a la distancia me parecen felices a pesar de estrecheces y problemas de cada uno, y en los que el encuentro diario con los amigos era tan natural y fácil, frecuenté mucho a Octavio Paz, en su casa, en el café y en reuniones, y me preguntaba cuándo encontraba tiempo para escribir los poemas y ensayos con que nos deslumbraba, y para aprender cuanto sabía. Excepto las horas de la mañana, en que se ganaba la vida contando billetes viejos de banco –él tenía tan pocos–, parecía disponer siempre de tiempo libre para conversar. Algunos domingos hicimos paseos campestres y con su familia aprendí el gusto por la tortilla española con vino. En los años del Café París, a menudo salíamos a caminar por el costado de la Alameda, en el crepúsculo del valle, y de pronto, por virtud de algún estímulo secreto, la conversación se convertía en monólogo de Octavio, distraído e iluminado, que hablaba de los viejos muros de la ciudad, de las nubes, de la luz del atardecer, de las altas frondas, y era ya sólo el gran lírico que trasmutaba en poesía cuanto tocaba.

Aquel Octavio Paz de los años cuarenta, además de sus libros, tenía

ya una historia llena de prestigios. Se había iniciado en las revistas juveniles *Barandal* (1931) y *Cuadernos del Valle de México* (1933); había participado en la fundación de una escuela para campesinos en Yucatán, cuya pobreza presente y esplendor pasado serían materia de un poema, y en 1937 había ido a España, en plena guerra civil, donde conoció a Antonio Machado, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre; y a César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda, todos los cuales constituyeron la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.

De regreso en México, Octavio dirigió la excelente revista *Taller* (1938-1941), cuya redacción acogió generosamente a su llegada a algunos de los poetas y pintores jóvenes españoles, junto a los mexicanos de su generación. *Taller*–que afirmó su "Razón de ser" en un ensayo de sorprendente lucidez de su director– fue una de las primeras revistas literarias en las que se procuró la conjunción de españoles, hispanoamericanos y mexicanos, de varias generaciones, con una norma sostenida de calidad, y en la que se ampliaron los horizontes culturales, como se advierte en los notables suplementos que publicó: *Temporada en el infierno*, de Rimbaud, traducido por José Ferrel; *Hyperión*, de Hölderlin, traducido por Juan Gil-Albert; *La retama*, de Leopardi, traducido por Miguel de Unamuno; *Poemas*, de T. S. Eliot, traducidos por Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, Angel Flores, León Felipe, Octavio G. Barreda y Bernardo Ortiz de Montellano, quien además prologa la selección; *Liras españolas*, precedidas de un "Discurso de las liras", de Pablo Neruda; una selección, *Sobre el amor y las mujeres*, de Juan Ruiz de Alarcón, por Antonio Castro Leal, y una edición de las *Endechas*, de Sor Juana Inés de la Cruz, con notas de Xavier Villaurrutia.

Octavio colaboró además en *Tierra Nueva* (1940-1942), donde apareció una nueva edición de *Bajo tu clara sombra* (1941), y participó en la creación de la revista *El Hijo Pródigo*, al lado de Xavier Villaurrutia y Octavio G. Barreda. De estos años son los fragmentos del "Diario de un soñador (Vigilias)" –aún no coleccionados– en los que reflexiona sobre temas morales, los caminos del amor y la naturaleza de la poesía; *A la orilla del mundo* (1942), su primera suma importante de poesía, y muchos de los poemas que luego formarán otro libro memorable: *Libertad bajo palabra* (1949). En 1944, a los treinta años, Octavio va a Estados Unidos con una beca y luego ingresa en el servicio diplomático. El periodo juvenil, de tantos encuentros y fundaciones, había concluido.

[*Letras de Buenos Aires*, año 1, n. 1, octubre-diciembre de 1980.]

Harold Bloom

# El genio de Octavio Paz

El poeta mexicano Octavio Paz fue el hombre de letras más sobresaliente de su país y fue uno de los pocos ganadores recientes del premio Nobel de Literatura (1990) que hicieron honor al premio (el otro fue José Saramago). Aunque he trabajado la mayor parte de su poesía (con ayuda de traductores distinguidos y de varios diccionarios), no puedo decir que conozca toda su obra en prosa, sorprendentemente diversa a causa de la universalidad de sus intereses. Me limitaré, pues, a buscar su genio en su poesía, en *El laberinto de la soledad* –donde intenta definir la identidad mexicana– y en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, su biografía crítica de Sor Juana Inés de la Cruz (1651[?]-1695), la primera poeta mexicana y latinoamericana importante. De sus numerosos escritos sobre poesía, el que me parece más útil como complemento a su propia obra poética es *El arco y la lira*.

Paz nació en la ciudad de México, de padre mestizo y madre española, y de su padre, que fue representante de Zapata en Estados Unidos, heredó la tradición revolucionaria. Paz escribía poesía desde niño y empezó a publicar a los diecisiete. En 1937 fue a España a apoyar a la República contra los fascistas, pero ante la presión para que no se uniera al ejército, sino que trabajara por ella en México, regresó a casa y se dedicó al periodismo político. En 1944 pasó un año en Nueva York y San Francisco, y el año siguiente vivió en París, donde frecuentó a André Breton y el grupo surrealista. Desde 1946 hasta 1968, cuando renunció después de la violenta represión del movimiento estudiantil en la ciudad de México, Paz trabajó con el servicio diplomático de su país en París, Nueva York y Ginebra. Desde 1962 hasta el fin de su carrera diplomática en 1968 fue embajador en la India, donde se casó.

Dedicó los restantes treinta años de su vida a la literatura y publicó más de cuarenta libros. Si se mira su obra desde afuera, da la impresión de ser de un misticismo erótico sumamente personal, una fusión de hermetismo occidental y surrealismo con las tradiciones orientales, en especial el tantrismo hindú y budista. El breve volumen en prosa *Conjunciones y disyunciones* (1969) es la declaración más prístina del

erotismo visionario de Paz. El libro fue escrito bajo el resplandor de las rebeliones estudiantiles del 1968 y más de treinta años después su conclusión tentativa parece muy de su época:

> ¿O la rebelión juvenil es un indicio más que vivimos un *fin de los tiempos*? Ya dije mi creencia: el tiempo moderno, el tiempo lineal, homólogo de las ideas de progreso e historia, siempre lanzado hacia el futuro; el tiempo del signo *no-cuerpo*, empeñado en dominar a la naturaleza y domeñar a los instintos; el tiempo de la sublimación, la agresión y la automutilación: nuestro tiempo se acaba. Creo que entramos en otro tiempo, un tiempo que aún no revela su forma y del que no podemos decir nada excepto que no será ni tiempo lineal ni cíclico. Ni historia ni mito. El tiempo que vuelve, si es que efectivamente vivimos una vuelta de los tiempos, una revuelta general, no será ni un futuro ni un pasado sino un presente. Al menos esto es lo que, oscuramente, reclaman las rebeliones contemporáneas. Tampoco piden algo distinto el arte y la poesía, aunque a veces lo ignoren los artistas y los poetas. El regreso del presente: el tiempo que viene se define por un *ahora* y un *aquí*. Por eso es una negación del signo *no-cuerpo* en todas sus versiones occidentales, sean religiosas o ateas, filosóficas o políticas, materialistas o idealistas. El presente no nos proyecta en ningún más allá –abigarradas eternidades del otro mundo o paraísos abstractos del fin de la historia– sino en la médula, el centro invisible del tiempo: aquí y ahora. Tiempo carnal, tiempo mortal: *el presente no es inalcanzable, el presente no es un territorio prohibido.* ¿Cómo tocarlo, cómo penetrar en su corazón transparente? No lo sé y creo que nadie lo sabe... Tal vez la alianza de poesía y rebelión nos dará la visión. En su conjunción veo la posibilidad del regreso del signo *cuerpo*: la encarnación de las imágenes, el regreso de la figura humana, radiante e irradiante de símbolos. Si la rebelión contemporánea (y no pienso únicamente en la de los jóvenes) no se disipa en una sucesión de algaradas o no degenera en sistemas autoritarios y cerrados, si articula su pasión en la imaginación poética, en el sentido más libre y ancho de la palabra poesía, nuestros ojos incrédulos serán testigos del despertar y vuelta a nuestro abyecto mundo de esa realidad, corporal y espiritual, que llamamos *presencia amada*. Entonces el amor dejará de ser la experiencia aislada de un individuo o una pareja, una excepción o un escándalo... Por primera y última vez aparecen en estas reflexiones la palabra *presencia* y la palabra *amor*.

Fueron la semilla de Occidente, el origen de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección [*Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1991, pp. 176-77].

Este texto no deja de darme un poco de grima, y me recuerda mi único encuentro con el poeta, en Nueva York en 1972, cuando nos enfrentamos por el asunto de la autenticidad espiritual de los acontecimientos de 1967 a 1970. Él invocó a Blake, a Novalis y a Breton, y yo le repliqué que Blake había diagnosticado estos falsos amaneceres como producto de la rebelión cíclica del titán que llamó Orc, que al envejecer siempre se convierte en Urizen, un maduro dirigente de negocios, del gobierno y de los medios –y ése efectivamente ha sido el desuno de mis propios estudiantes rebeldes de hace treinta años. Pero Paz era un poeta-profeta, un genio que deseaba desesperadamente fusionar la poesía y la vida. Yo lo veneré en ese momento, en ese breve desencuentro, y quiero hacer ahora un acto de expiación, no tanto por mi profecía –que las últimas consecuencias del levantamiento destruirían los estándares estéticos– como por no haberme quedado callado y haberlo oído hablar más.

El tantrismo es un misticismo erótico intensamente vigoroso, cuya sola descripción es intimidante para la mayoría –aunque quizás subestime la extremidad y la persistencia de la religiosidad subyacente en todos. *Conjunciones y disyunciones* reúne a Calvino y a Sade, los budismos esotéricos y las diosas aztecas. Paz recuerda siempre el origen asiático de los aborígenes mexicanos y trata de ir más allá, con Lévi-Strauss, hasta la supuesta Edad de Oro del Neolítico: nada de Estado, de división del trabajo, de armas o de escritura, y nada de sacerdotes. Es un mito bonito, y conmovedor por eso mismo, y, de acuerdo con Paz, nuestros órganos sexuales nos indican que sí hubo una Edad de Oro. Blake pensaba lo contrario, siguiendo la versión de Milton del amor angelical ("El Paraíso perdido", libro 8, pp. 620-29) en su propio "Nueva Jerusalén".

*Conjunciones y disyunciones* deja claramente establecido que Paz es un vitalista, con una extraña mezcla de erotismo occidental y oriental. Es el legítimo heredero de Góngora y de Quevedo, los escritores más perturbadores del barroco español. Su gran poema, "Piedra de sol", escrito en la ciudad de México en 1957, se basa en el calendario circular azteca, de acuerdo con el cual el ciclo del planeta Venus tarda quinientos ochenta y cuatro días: "Piedra de sol" tiene quinientos ochenta y cuatro versos, de los cuales los seis primeros y los seis últi-

mos son idénticos, de manera que el poema es circular e infinito (y maravillosamente desquiciante).

amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
"déjame ser tu puta", son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorados de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la sustancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta
["Piedra de sol".][1]

[1] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 248-49.

Estos excesos barrocos no sólo nos recuerdan a Góngora y a Quevedo sino al arcipreste de Hita (siglo XIV), cuyo *Libro de buen amor* es alabado en *Conjunciones y disyunciones*. "Piedra de sol" continúa y culmina el proceso de secularización del dogma de la encarnación, convertido en la transfiguración de la carne por la carne y a través de la carne. En *El arco y la lira*, dos años anterior a "Piedra de sol", se asume la poesía como una revelación total, a la manera surrealista. Aquél es un libro lleno de afirmaciones nostálgicas que no convencen a su autor. El antiquísimo disgusto entre la poesía y la fe se muestra recalcitrante a la solución del poeta:

> La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye –al menos en la medida en que es palabra– el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su "otredad" y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas –poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etcétera– son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra "otredad" constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las Iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida o muerte un solo instante de incandescencia [*El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pp. 155-56].

Blake, con más brevedad, habló de tomar las formas de adoración "de las narraciones poéticas". Blake sabía (como también debía de saberlo Paz) que esta afirmación es reversible. T. S. Eliot, sorprendentemente un favorito de Paz, aseguraba que el único baluarte de la cultura europea era la cristiandad. Paz es un poeta piadoso cuya religión no es la poesía, como se le ocurrió en ocasiones, sino una curiosa mezcla de budismo tántrico, el aterrador culto azteca al sol (que

recurría a los sacrificios humanos) y el romanticismo europeo (y su secuela de modernistas). El pasaje más lúgubre que yo haya leído en la prosa de Paz aparece al final de *Conjunciones y disyunciones*:

> [Y la] nostalgia de la Fiesta. Pero la Fiesta es una manifestación del tiempo cíclico del mito, es un presente que regresa, en tanto que nosotros vivimos en el tiempo lineal y profano del progreso y de la historia. Tal vez la revuelta juvenil es una Fiesta vacía, el llamamiento, la invocación de un acontecimiento siempre futuro y que jamás se hará presente –jamás será. O tal vez es una conmemoración: la Revolución no aparece ya como la elusiva inminencia del futuro sino como un pasado al que no podemos volver y tampoco abandonar. En uno u otro caso no está aquí, sino allá, siempre allá. Poseída por la memoria de su futuro o de su pasado, por lo que fue o lo que pudo ser –no, no poseída: deshabitada, vacía: huérfana de su origen y de su futuro–, la sociedad los mima. Al mimarlos, los exorciza: durante unas semanas se niega a sí misma en las blasfemias y los sacrilegios de su juventud para luego afirmarse más completa y cabalmente en la represión. Magia mimética. Víctima ungida por el prestigio ambiguo de la profanación, la juventud es el chivo expiatorio de la ceremonia: en ella, después de haberse autoprofanado, la sociedad se castiga a sí misma. Profanación y castigo simbólicos: todo es una representación inclusive si, como ocurrió el 2 de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco en México, la ceremonia moderna evoca (repite) el rito azteca: varios cientos de muchachos y muchachas inmolados, sobre las ruinas de una pirámide, por el Ejército y la Policía. La literalidad del rito –la realidad del sacrificio– subrayan atrozmente el carácter irreal y expiatorio de la represión: el régimen mexicano castigó en los jóvenes a su propio pasado revolucionario [*Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1991, pp. 173-74].

Éste es Paz en su mejor momento: su universalismo y su idealismo poético nunca tienen la fuerza de sus textos sobre México. Sus dos mejores libros en prosa son el primero, *El laberinto de la soledad* (1950), que es una búsqueda de la identidad mexicana, y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1988), en el que vuelve a traer a la vida a la poeta Juana Ramírez, Sor Juana Inés de la Cruz, la gran poeta de la Nueva España del siglo XVII. Estos dos libros –junto con sus poemas más ambiciosos: "Piedra de sol", "Salamandra", "Maithuna", "Blanco" y "Vuel-

ta", y varias de sus más sombrías conmemoraciones, como su poema "Luis Cernuda"– son la verdadera otredad de Paz, su genio.

En "Vuelta", Paz regresa a Mixcoac, donde vivió de niño, cuando Mixcoac era un pueblo; ahora forma parte de la ciudad de México, la ciudad más populosa del mundo. Mis estudiantes mexicanos me hablan de atascos de cuatro horas y de viajes en metro que deben durar veinte minutos pero que se tardan dos horas y media. Encontramos en Paz ecos misteriosos de los "Preludios" de Londres, de T. S. Eliot, como si el surrealista tántrico necesitara al visionario de la decadencia londinense para ayudarlo a expresar la fantasmagoría del desparramamiento de la ciudad de México:

Arquitecturas paralíticas
barrios encallados
jardines en descomposición
médanos de salitre
baldíos
campamentos de nómadas urbanos
hormigueros gusaneras
ciudades de la ciudad
costurones de cicatrices
callejas en carne viva
Ante la vitrina de los ataúdes
Pompas Fúnebres
putas
pilares de la noche vana
Al amanecer
en el bar a la deriva
el deshielo del enorme espejo
donde los bebedores solitarios
contemplan la disolución de sus facciones

El sol se levanta de su lecho de huesos
El aire no es aire
ahoga sin brazos ni manos
El alba desgarra la cortina
Ciudad
montón de palabras rotas

El viento
en esquinas polvosas
hojea los periódicos
Noticias de ayer
más remotas
que una tablilla cuneiforme hecha pedazos
Escrituras hendidas
lenguajes en añicos
se quebraron los signos
atl tlachinolli
se rompió
agua quemada
No hay centro
plaza de congregación y consagración
no hay eje
dispersión de los años
desbandada de los horizontes
Marcaron a la ciudad
en cada puerta
en cada frente
el signo $
["Ciudad de México, vuelta".][2]

México es la musa de Paz pero México es la Chingada, descrita con tanta elocuencia en *El laberinto de la soledad*:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada. Ni en ella ni en la Virgen se encuentran rastros de los atributos negros de la Gran Diosa: lascivia de Amaterasu y Afrodita, crueldad de Artemisa y Astarté, magia funesta de Circe, amor por la sangre de Kali. Se trata de figuras pasivas. Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre,

[2] Octavio Paz, *Los hijos del limo/Vuelta*, La Oveja Negra, Bogotá, 1985, pp. 165-66.

no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. Cuauhtémoc y doña Marina son así dos símbolos antagónicos y complementarios. Y si no es sorprendente el culto que todos profesamos al joven emperador –"único héroe a la altura del arte", imagen del hijo sacrificado–, tampoco es extraña la maldición que pesa contra la Malinche. De ahí el éxito del adjetivo despectivo "malinchista", recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto ["Los hijos de la Malinche", *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 94-95].

La Madre México es la personificación de la Chingada, pues sus hijos desprecian a la Malinche aunque la aceptan como antecesora, como la Eva y la Lilith mexicana. Paz, un gran hacedor de mitos, casi nos convence de que la "soledad" del mestizo es el resultado del trauma original de la Conquista española. Los españoles, que sí eran monstruosos, derrocaron el igualmente monstruoso imperio azteca, una pesadilla de esclavitud y sacrificios masivos, de tortura y muerte, en los que el canibalismo ritual aumentaba el deleite. Las masacres organizadas por los españoles y dedicadas a la gloria de Jesucristo tenían un toque de ritual pero quizás se quedaban cortas en comparación con los horrores rituales del imperio azteca del sol. Es tan fácil rastrear los orígenes del trauma histórico hasta los españoles como hasta los aztecas.

No por ello pongo en duda el poder de *El laberinto de la soledad* como hacedor de mitos, lo cual nos lleva a lo que sin duda es la obra maestra en prosa de Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, una meditación barroca sobre una gran poeta, sobre su México (o su Nueva España) y sobre las penas (acrecentadas para una mujer de genio) de la identidad mexicana. Juana Ramírez nació en lo que ahora conocemos como México, en 1648 o en 1651. Antes de cumplir los veintiuno ingresó a un convento por razones que siguen siendo desconocidas, pues nunca dio señales de otra cosa que no fuera una vocación literaria. La suya no es una poesía piadosa sino filosófica, a la manera de la tradición hermética del neoplatonismo (tema sobre el cual la obra de Francis Yates es definitiva). La musa de Sor Juana fue la diosa Isis, no la Virgen María, y Paz le sigue el rastro a la herejía gnóstica en toda su poesía. Deja sin aclarar, como tienen que quedar, los fundamentos biográficos de su poesía amorosa, que *parece* lesbiana pero en una forma neoplatónica, que podría indicar que sólo hubo relaciones idealizadas.

El poema más importante de Sor Juana es "Primero sueño", un largo romance que también es una saga, una búsqueda, durante la cual la poeta duerme mientras su alma viaja por los cielos. Su precursor más evidente es las *Soledades* de Góngora, soberbia poesía de la desilusión; pero Paz encuentra en ella una anticipación de Valéry, de Mallarmé y de su propio "Blanco". La visión de Sor Juana, barroca y hermética, tiene una enorme deuda con el hereje Giordano Bruno, quemado en Roma por sus escritos.

Ya fuese por causa de su esoterismo, o más posiblemente de su fama literaria, Sor Juana fue obligada por la Iglesia a abjurar de sus libros y de sus manuscritos, dejó de escribir poesía y se dedicó a la penitencia. En el epílogo, Paz resume con gran talento la tragedia de Sor Juana:

> Apenas si es necesario señalar las semejanzas entre la situación personal de Sor Juana y los tropiezos que hemos experimentado en el proceso de modernización. Entre Sor Juana y su mundo había una contradicción insalvable. Esta contradicción era no sólo intelectual sino vital y puede condensarse en tres puntos. El primero, entre su vocación por las letras y su condición de religiosa. En otros momentos, aunque no en Nueva España, la Iglesia se había mostrado tolerante y había albergado a escritores y poetas que, a veces con grave y público descuido de sus deberes religiosos, se habían dedicado exclusivamente a las letras. Estos casos –los más notables son

los de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina y Mira de Amescua– son diferentes al de Sor Juana en un capítulo esencial: eran poetas y dramaturgos, no intelectuales. En la monja mexicana confluían las dos vocaciones: la del poeta y la del intelectual. A fines del XVII, en España y en sus dominios, un religioso con vocación intelectual no podía ni debía sino consagrarse a la teología y a los estudios sagrados. Esta incompatibilidad se agravaba porque la extraordinaria inquietud intelectual de Sor Juana y su curiosidad enciclopédica –lo mismo puede decirse de Sigüenza– coincidían con un momento de inmovilidad de la Iglesia y de postración de la cultura hispánica.

El segundo punto de discordia se originaba en el sexo de Sor Juana. El hecho de que una mujer –y más: una monja– se dedicase con tal afán a las letras debía simultáneamente maravillar y escandalizar a sus contemporáneos. La llamaron "Décima Musa" y "Fénix de América"; esas expresiones de admiración eran sinceras y deben haberla mareado un poco. Ella nos cuenta en la *Respuesta* que, al lado de estas alabanzas, no faltaban las críticas y las censuras. Estas últimas venían de altos prelados de la Iglesia novohispana y se fundaban en un punto de doctrina. No en balde el obispo de Puebla, al pedirle que dejase las letras profanas, citaba a San Pablo. Era muy distinto ser tolerante con Lope y con Góngora, malos sacerdotes, que con Sor Juana Inés de la Cruz. Aunque su conducta no era reprobable, sus actitudes sí lo eran. Las letras profanas eran ocasión del pecado de elación, un pecado al que el vano sexo femenino es particularmente susceptible. El orgullo perdió a Luzbel porque es un pecado que conduce a la rebeldía. Entre las letras, que sacan a la mujer de su natural estado de obediencia, y la rebelión, los censores de Sor Juana veían un nexo natural de causa a efecto. Sor Juana había convertido la inferioridad que en materia intelectual y literaria se atribuía a las mujeres en motivo de admiración y aplauso público; los prelados transformaron esa admiración en pecado y su obstinación en continuar consagrada a las letras en rebeldía. Por eso le exigieron una abdicación total [*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 615-17].

Justo antes de este epílogo, conmovedoramente titulado "Ensayo de restitución", Paz comprime la culpa de la Iglesia en una oración: "Regaló sus libros a su persecutor, castigó su cuerpo, humilló su inteligencia y renunció a su don más suyo: la palabra". Murió un año des-

pués de su resignación a la disciplina eclesiástica, a los cuarenta y seis años, quebrada y humillada. Al contar su historia y revivir el esplendor de su poesía, Paz expresó plenamente su propio genio en prosa.

No obstante, el genio de Paz merece ser definido a través de su poesía y para ello recurro a "Blanco" (1966), mi favorito entre sus poemas principales. Bajo la influencia del budismo tántrico y usando "Un coup de dés" ("Golpe de dados"), de Mallarmé, como modelo, "Blanco" medita sobre la paradoja del silencio poético. El poema fue escrito en Nueva Delhi, simultáneamente con un sabio librito, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, cuyo último párrafo quizás es el que mejor lo elucida:

> La esencia de la palabra es la relación y de ahí que sea la cifra, la encarnación momentánea de todo lo que es relativo. Toda palabra engendra una palabra que la contradice, toda palabra es relación entre una negación y una afirmación. Relación es atar alteridades, no resolución de contradicciones. Por eso el lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir. El lenguaje es dialéctica, operación, comunicación. Si el silencio del Buda fuese la expresión de este relativismo no sería silencio sino palabra. No es así: con su silencio cesan el movimiento, la operación, la dialéctica, la palabra. Al mismo tiempo, no es la negación de la dialéctica ni del movimiento: el silencio del Buda es la *resolución* del lenguaje. Salimos del silencio y volvemos al silencio: a la palabra que ha dejado de ser palabra. Lo que dice el silencio del Buda no es negación ni afirmación. Dice otra cosa, alude a un más allá que está aquí. Dice *Sunyata*: todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio. No un nihilismo sino un relativismo que se destruye y va más allá de sí mismo. El movimiento no se resuelve en inmovilidad: es inmovilidad; la inmovilidad, movimiento. La negación del mundo implica una vuelta al mundo, el ascetismo es un regreso a los sentidos, *samsara* es *nirvana*, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo. ¿Hemos reparado que los sentidos son a un tiempo los emisores y los receptores de todo sentido? Reducir el mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos. Plenitud de los sentidos: allí el sentido se desvanece para, un instante después, contemplar cómo la sensación se dispersa. Vibración,

ondas, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío*. El silencio del Buda no es un conocimiento sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento. Un estar suelto y, así, resuelto. La quietud es danza y la soledad del asceta es idéntica, en el centro de la espiral inmóvil, al abrazo de las parejas enamoradas del santuario de Kali. Saber que *sabe nada* y que culmina en una poética y en una erótica. Acto instantáneo, forma que se disgrega, palabra que se evapora: el arte de danzar sobre el abismo [*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, pp. 127-28].

El verdadero lema de "Blanco" bien podría ser ése: "No el saber del vacío: un *saber vacío*". No me resulta fácil aprehender el budismo y prefiero su análogo en la visión gnóstica de nuestro mundo como *kenoma*, un vacío perceptible. "Blanco" me fascina por el interesante contraste que plantea con la tradición poética angloamericana que va desde Shakespeare y Milton hasta Wordsworth y Coleridge y, más allá, hasta Emerson, Whitman, Melville y Emily Dickinson, hasta culminar en Wallace Stevens, tradición que desarrolla el triple significado de la palabra inglesa "blank" como el color blanco, el vacío y la diana. Paz, siguiendo a Mallarmé, añade un cuarto: el espacio que se deja en un texto, y un quinto, en el sentido budista: el objeto o el propósito del deseo.

Los lectores se sienten intrigados con "Blanco", pero también enfurecidos, según su temperamento. Puede ser leído como una obra única o como un poema sobre el "silencio" –en su columna central. Pero la columna de la izquierda es un poema de amor a la manera tántrica, y la columna de la derecha es otro poema dedicado a la comprensión imaginativa. Si todo esto careciera de ironía sería insoportable, y si fuera solamente irónico también sería difícil de aceptar. "Blanco" fusiona la pasión erótica tántrica y una ironía distanciadora, muy difícil de explicar con citas. Es el himno de Paz a la compleción erótica que encontró con su esposa, y puede ser comparado con *Look! We Have Come Through!* (*Mira: ¡lo logramos!*), de D. H. Lawrence, aunque Lawrence escribe como Walt Whitman y Paz escribe en lo que supongo ha de ser su singular surrealismo mexicano.

No se le hace un favor a un poeta al compararlo con Dante, y Paz –aunque es un artista maravilloso– tampoco saldría bien librado. Pero debo invocar a Dante en este momento para señalar que a pesar de la universalidad de su campo de acción –París, India, Estados Uni-

dos, Japón–, Octavio Paz estaba tan apegado a la ciudad de México como el exilado Dante a Florencia. Dante era tan orgulloso que se negó a volver a Florencia si no era en sus propios términos, y nunca volvió. Paz, alejado del gobierno mexicano a causa de los sucesos de 1968, descubrió su camino de regreso a casa y merece ser recordado como el genio de su ciudad y de su nación.

Traducción de Margarita Valencia

[Harold Bloom, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2005.]

Gabriel Zaid

# La emancipación cultural

En 1937, a los veintitrés años, Octavio Paz publica *Raíz del hombre*. Jorge Cuesta lo recibe con una consagración:

> Hace tiempo que el nombre de Octavio Paz me llevó al conocimiento de un joven de veinte años de edad, en quien tuve que advertir la sinceridad apasionada con que sentía inquietudes intelectuales de las que muy pocas personas acaban por considerar que no les son extrañas, y que sólo muy raras, muy excepcionales empiezan por experimentar vivamente como suyas. En el alma indecisa de todo joven, es cierto, encuentran siempre fácil hospitalidad sentimientos extraños, ideas pasajeras; pero no la generosidad, no el abandono que puede convenir *difícilmente* a la persona en la presa de algo mejor que la consume y vive a expensas. Lo que en la juventud de Octavio Paz me llamó la atención, fue la decisión, la voluntad con que era capaz de exponer su entraña a la voracidad de un objeto. Yo sabía que en una palabra, en una exclamación y en ocasiones hasta en un silencio, suele aparecer, pero también fingirse, la señal que distingue a quien está dando ocasión de que un demonio lo arrebate y la fatalidad lo sorprenda indefenso. Y estaba esperando un libro suyo, como *Raíz del hombre*, que acaba de publicar, para confirmar en su poesía el dominio de un destino sobre él. Ahora estoy seguro de que Octavio Paz tiene un porvenir.

Hijo y nieto de escritores revolucionarios (su abuelo combate a los franceses, llega a coronel, toma parte en el movimiento de Tuxtepec, es diputado, escribe teatro, novela, poesía, memorias y leyendas, publica el diario *La Patria*; su padre es periodista y actúa como agente de Emiliano Zapata en diversas misiones), Octavio Paz tuvo conciencia de la historia como responsabilidad, casi desde niño. A los diecisiete años, publica una "Ética del artista": "Es indispensable pensar que formamos parte de un continente cuya historia la hemos de hacer nosotros. Que hay un destino manifiesto a través de todos los tiempos, que obliga al hombre a realizar la voluntad de la vida y de Dios" (*Primeras letras*, p. 116).

Lo cual también implica una conciencia de la historia como algo que nos rebasa. A este temple romántico, hölderliniano, se refiere Cuesta. El joven poeta mexicano se abandona a un destino que asume como deber: la historia que está pidiendo ser hecha. Lo hace en circunstancias que recuerdan las de Hölderlin y Hegel, ante el subdesarrollo alemán: con el afán romántico de criticar el progreso recibido de Inglaterra y Francia, volver a los orígenes y poner en marcha un progreso propio, una cultura universal propia.

La emancipación literaria de México (como se llama un libro de José Luis Martínez) responde a esa preocupación romántica, no sólo literaria y no sólo mexicana. Fue situada en el marco de la cultura occidental, a la luz del romanticismo alemán, cuando Hegel sentenció que América no era sino un reflejo de Europa. En ese mismo marco, pero negando esa negación, se sitúa Clavijero, que pudiera ser visto como el gran romántico que no tuvimos en la poesía, la novela ni el teatro. Clavijero critica la cultura occidental, sin excluir a griegos ni romanos, y vuelve a los orígenes indígenas (también críticamente) como un pasado clásico (nuestros griegos y romanos), no para poner casa aparte (con esa especie de racismo tercermundista de la identidad cultural, que aprisiona en vez de liberar), sino para afirmar y construir la universalidad como algo propio: como dueños y responsables, al igual que los otros, de la casa de la cultura occidental, ampliada, criticada, hecha habitable para nuestra historia, nuestra tierra, nuestras necesidades.

Sobre Clavijero y otros humanistas del siglo XVIII, dijo Gaos (*En torno a la filosofía mexicana*, II, p. 9): desde

> Sigüenza, pero también, aunque sólo parcialmente, en Sor Juana, se encuentran las características de los que dieron al siglo XVIII su esplendor: ser religiosos, afán de saber enciclopédico, saber de la ciencia moderna, interés por saber de las cosas naturales y humanas del país y por el progreso y emparejamiento de éste con Europa en los dominios de la cultura, conciencia de la peculiaridad de lo mexicano y de lo equiparable de sus valores a los más clásicos de los extraños.

La primera emancipación de la inteligencia mexicana se da en la cultura criolla. Clavijero y otros mexicanos alcanzaron el deseado emparejamiento. No fueron menos que los europeos, ni tampoco reflejos: vivieron en las fronteras del saber de su tiempo, avanzaron por su

cuenta y riesgo, abrieron brechas para todos, mexicanos o no, aunque movidos especialmente, como es natural, por necesidades mexicanas.

Pero la emancipación de la cultura criolla no tuvo bases de poder para continuar, como en Estados Unidos o Brasil. Fue reprimida por la Corona española, y aunque condujo a la Independencia, se dispersó en las luchas de la emancipación política. El poder, finalmente, no quedó en manos de los criollos, sino de los mestizos, que recogen y modifican el proyecto de emancipación cultural. Este proyecto (todavía en marcha, de avance desigual en sus distintos frentes) fue realizado en primer lugar en la poesía, desde el modernismo hasta la fecha. La soberana libertad de Manuel Gutiérrez Nájera (una de nuestras grandes inteligencias literarias) se daba el lujo, en 1890, de señalarle vías a la madre patria:

> La decadencia actual de la poesía lírica española es innegable [...] depende, por decirlo así, de falta de cruzamiento [...]. No quiero que imiten los poetas españoles; pero sí quiero que conozcan modelos extranjeros; que adapten al castizo estilos ajenos; que revivan viejas bellezas, siempre jóvenes; en resumen, que su poesía se vigorice por el cruzamiento [*Obras*, I, p. 101].

Si algún Max Weber de la literatura llegara a establecer los "tipos ideales" de una carrera literaria en diversas épocas y distintos países, la obra de algunos escritores sería mejor entendida. ¿A qué necesidad literaria corresponde esa lucidez de planificador nacional de la cultura que demuestra Gutiérrez Nájera? ¿Qué tenía que hacer Alfonso Reyes escribiendo una *Cartilla moral* o un libro sobre *La filosofía helenística*? ¿Cómo es posible que Vasconcelos escribiera su *Tratado de metafísica* en plena campaña para ser presidente? ¿Qué clase de libros son *El laberinto de la soledad* y *Posdata*? ¿Historia, antropología, filosofía, terapia mitoanalítica?

No es lo mismo escribir en un país que se da por hecho, en una cultura habitable sin la menor duda, en un proyecto de vida que puede acomodarse a inserciones sociales establecidas, sintiendo que la creación es parte de una carrera especializada, que escribir con la urgencia de crearlo o recrearlo todo: el lenguaje, la cultura, la vida, la propia inserción en la construcción nacional, todo lo que puede ser obra en el más amplio sentido creador. Las tentativas prometeicas de Vasconcelos, Reyes, Paz, más que una desmesura individual (abarcar muchas cosas que en otras partes son obra de especialistas), parecen

cumplir una necesidad histórica, una urgencia nacional de la cual se sienten responsables: apoderarse de toda la cultura, expropiarla, recrearla, modificarla, hacerla nuestra en forma viva; ser sujetos actuantes, no sólo contempladores, de la cultura universal.

Quizá porque la poesía es el laboratorio de la lengua, a su vez laboratorio de la cultura, la poesía llevó la delantera. Curiosamente, hoy que los norteamericanos de origen mexicano se plantean el problema de su identidad cultural, están usando en primer lugar la poesía para este replanteamiento. A partir de ahí, pasan a las consideraciones críticas (donde encuentran el ensayo fundador sobre "El pachuco y otros extremos" de *El laberinto de la soledad*). De la misma manera, Reyes pasó de la poesía a la crítica literaria, a la filología española, a los estudios helénicos: como un fundador en busca de fundamentos.

Desde la perspectiva departamental que impone la burocracia académica (especialidades, poder, presupuestos) o desde la perspectiva inglesa actual de lo que debe ser la carrera de un poeta, no es fácil entender la obra de Octavio Paz. ¿A qué departamento corresponde? Su trayectoria adquiere claridad bajo un perfil romántico: nuestra emancipación cultural. Su obra es de una ambición desmesurada para las perspectivas jurisdiccionales; anacrónica para los ingleses que sienten que la cultura inglesa ya es simple y sencillamente la cultura; pero ineludible y central, como una deuda histórica, para la cultura mexicana.

Toda la obra de Octavio Paz es obra de fundador. Repetidamente en la poesía, donde una y otra vez ha rebasado sus propias fundaciones anteriores y ha abierto caminos más allá de nuestras fronteras, y aun más allá de nuestra lengua. Es el primer poeta mexicano del cual pueden señalarse huellas en la poesía de otras lenguas. Pero, además, su crítica, que partió del fenómeno literario, que ha estado siempre preocupada por el problema nacional, se ha ido extendiendo hasta volverse nada menos que una crítica de la cultura occidental.

¿Dónde está el poeta occidental, de cualquier lengua, capaz de escribir *Los hijos del limo*? Se trata de una visión crítica del conjunto de la poesía occidental desde el romanticismo, que no sólo toma en cuenta el movimiento poético en las distintas lenguas sino que establece como fondo de contraste lo no occidental. ¿Quién sería capaz de entroncar ese análisis con la modernidad en todos sus sentidos culturales, sociales y políticos? Ya no se diga referirlo al problema concreto, nacional, de cómo modernizarnos.

Alguna vez dijo Eliot que toda obra importante modifica a las anteriores en la historia literaria, cambia la perspectiva en la cual son

entendidas, obliga a un reacomodo. Lo mismo puede decirse del surgimiento de nuevas literaturas en la geografía literaria: en la convivencia mundial. El romanticismo alemán respondía a las necesidades del subdesarrollo alemán, pero modificó las literaturas desarrolladas en Inglaterra y Francia. Un siglo después, el subdesarrollo norteamericano y ruso, su necesidad de emparejamiento con Europa, condujo a un círculo más amplio de influencias mutuas. Hoy tenemos la suerte de vivir un comienzo semejante. Un argentino como Borges, un mexicano como Paz, se apoderan de la literatura universal para modificarla, como algo nuestro. No sólo vuelven menos provincianos a los mexicanos y argentinos: vuelven menos provincianos a los europeos. Amplían y enriquecen el salón literario del planeta, como interlocutores de esa conversación que llamamos cultura universal.

En 1936, al hablar de "la inteligencia americana" ante "el tribunal de pensadores internacionales que me escucha", Alfonso Reyes proclamó el "derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros" (*Obras completas*, XI, p. 90).

Pero no fue tan pronto. El diálogo cruzado entre franceses, ingleses, alemanes, italianos, que se ensanchó para dar entrada a los nórdicos, a los eslavos, a los norteamericanos, y hasta llegó a aplaudir a los poetas, dramaturgos, novelistas, de habla española, no reconoció a Unamuno, Rodó, Machado, Vasconcelos, Ortega y Gasset, Reyes, Borges, entre los escritores líderes de la opinión occidental. Ninguno obtuvo el premio Nobel de Literatura, aunque fueron tan buenos o mejores escritores que Russell o Sartre, escogidos por la Academia sueca.

El problema de los escritores que rebasan los llamados géneros de creación (como si el ensayo no lo fuera) es que exigen una doble recepción: la de su prosa y la de sus ideas. La conversación occidental puede interrumpirse un momento para aplaudir el teatro de José Echegaray (Nobel de 1904) o los poemas de Gabriela Mistral (1945), y continuar la conversación: sin ellos, aunque haya sido sobre ellos. Pero escritores como José Ortega y Gasset o como Octavio Paz, que se meten con la cultura occidental, que la replantean, que la critican, que pretenden cambiar el curso de la conversación, modificar la agenda, interrumpir como participantes, no como tema de la interrupción, exigen un segundo reconocimiento: voz y voto, no sólo admiración. No basta con reconocerlos como grandes artistas de la prosa, ni siquiera como creadores de una prosa que no existía en español: la que hacía falta para pensar por nuestra cuenta y en nuestra lengua la cultura

moderna. El género que practican obliga a reconocerlos también como líderes intelectuales, a reconocer que pesan en la conversación occidental. Sucede más difícilmente.

Aunque la cultura hispánica fue protagonista de la cultura occidental, acabó en su periferia, como las ruinas de un pasado bárbaro, de atractivo romántico, pero nada más. Dejó de recibir la atención que se presta a un interlocutor para recibir la que se presta a un tema. La conversación quedó de espaldas a la cultura hispánica, ya no se diga a la inteligencia americana. En cambio, la apertura de la inteligencia mexicana a la cultura universal ha estado siempre viva: en Sor Juana, en los humanistas del siglo XVIII, en los modernistas, en los ateneístas, en los Contemporáneos, a pesar de los mexicanos y extranjeros que consideran arrogante y hasta descastada la ambición de participar en el diálogo universal. Las aventuras más ambiciosas de la cultura mexicana han sufrido persecuciones de la pequeñez coterránea, desdenes de la pequeñez internacional.

Afortunadamente, nuestra mejor tradición y la apertura recíproca de los extranjeros más abiertos se han confirmado con el premio Nobel de Literatura 1990, que reconoce por primera vez lo que ya era un hecho: la ciudadanía universal de la inteligencia en español. Empezó a manifestarse con Ortega, se volvió más obvia con Borges y se ha extendido por muchas lenguas y países con Paz. La influencia internacional de la poesía y el pensamiento de Paz está a la vista en numerosos autores y se ha vuelto cuantificable en miles de citas anuales. El premio es la proclamación de que Octavio Paz merece voz y voto en la cultura universal.

Cuatro años después, en vez de reposar en sus laureles, sigue tan combativo y creador como siempre. Al cumplir ochenta años, su obra (no sólo su repercusión) sigue creciendo, y no por mera acumulación, sino en plena aventura: leyendo, aprendiendo, pensando, arriesgándose, como lo muestra en *La llama doble*, que acaba de publicar. La audacia de internarse en los pantanos milenarios de temas movedizos, inasibles y manoseados como el amor y el erotismo; la erudición para situarlos en el contexto de toda la historia cultural; la originalidad creadora de analogías y distingos esclarecedores; el valor civil para sostener posiciones impopulares y valores desprestigiados; la felicidad de los hallazgos y de la prosa resultan imponentes.

[*El Universal*, Caracas, 12 de junio de 1994.]

Leopoldo Zea

# Paz: a lo universal por lo profundo

## Uno como nosotros, no uno de nosotros

Un 15 de febrero de 1950, Cuadernos Americanos publicó en sus ediciones *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Cuarenta años más tarde, el 11 de octubre de 1990, la Academia Sueca anunciaba que se había otorgado el premio Nobel de Literatura al poeta mexicano. Supe la noticia en Londres, en una primera plana del diario español *El País*. Me dio satisfacción y alegría no sólo porque era un literato más que en lengua española recibía el galardón, el quinto latinoamericano y además mexicano, sino porque este Nobel encarnaba en alguien para mí concreto, vivo en mi recuerdo, con el rostro de una persona que conocía y consideraba mi amiga. Persona con la que había conversado en diversas oportunidades, con los naturales acuerdos y desacuerdos; persona que recordaba en un minarete de Delhi haciendo gala de su extraordinaria inteligencia y sensibilidad. Pero también me enteré, por el mismo diario, de las resistencias y críticas de que estaba siendo objeto a partir de desacuerdos políticos en asuntos vitales para la región de la que es parte el poeta. Al mismo tiempo, Paz insistía en afirmar su identidad como poeta, ajeno a sus opiniones políticas a las que considera incidentales. Opiniones que, de cualquier forma, están relacionadas con su obra como escritor, porque es el propio peso de esta obra el que da fuerza a esas opiniones.

Pero habría que analizar todo eso con serenidad, tanto por parte de los críticos como por la del propio Paz. Paz, el hombre, está ineludiblemente involucrado como poeta y como individuo con su tiempo y circunstancia. En su obra habrá que buscar la explicación de esta situación, especialmente en su ensayística y en el libro publicado hace cuarenta años cuyo reflejo se hace ahora expreso en el *Discurso* con el que Octavio Paz agradece ante la Academia Sueca el honor recibido. Mi paso en esos días por Europa me permitió el encuentro con diversos amigos europeos, experiencia a partir de la cual logré formar una imagen y una idea de lo que este hecho significa para la cultura de la región a la que pertenezco. Cultura que

ahora alcanza un alto reconocimiento en el premio otorgado a Octavio Paz.

Hablando con varios amigos en París, un destacado especialista en la literatura y cultura latinoamericanas de la universidad parisina comentaba el cambio de la Academia Sueca respecto del otorgamiento del premio Nobel de Literatura para Latinoamérica. "Ayer estos premios", comentaba, "se venían otorgando a literatos que, de alguna forma mostraban una obra distinta de la europea, y además tenían una actitud contestataria frente a la realidad política en que se expresaban. Así ocurrió con el premio a Gabriela Mistral y Pablo Neruda de Chile, a Miguel Ángel Asturias de Guatemala y recientemente a Gabriel García Márquez. En cambio, no fueron reconocidas candidaturas como la del mexicano Alfonso Reyes y la del argentino Jorge Luis Borges. Escritores, ambos, cosmopolitas. Pero ahora se elige a Octavio Paz, un cosmopolita." "¿A uno de ustedes?", le pregunté. "No", corrigió, "a uno como nosotros, no a uno de nosotros. De ser así se hubiera elegido a un Kundera, a un Havel o a algún otro candidato europeo."

¡Uno como nosotros, no uno de nosotros! Algo que me perturbó. Recuerdo las palabras de William Shakespeare en *La tempestad* cuando éste increpa a Calibán: "Aunque aprendas de mí, tu origen te impedirá ser uno de nosotros".

Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, descartados diversas veces por la Academia Sueca para el galardón literario, buscaban insistentemente el reconocimiento de su obra como expresión de la literatura considerada universal. En las *Notas sobre la inteligencia americana*, expuestas por Alfonso Reyes ante un destacado grupo de representantes de la cultura europea y estadounidense en una especie de alegato, pedía el reconocimiento de la mayoría de edad a que había llegado la cultura latinoamericana. "Reconocednos", decía, "el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros." Jorge Luis Borges hizo expreso este alegato en diversas ocasiones. Aceptaba ser un latinoamericano, y por ello diferente, pero diferente por lo que consideraba era propio de esta región: la capacidad para hacer suyo lo universal en las diversas expresiones de la universalidad. Algún periodista le preguntó si se consideraba europeo. Y Borges contestó: "No, yo soy latinoamericano. Si fuese europeo sería inglés y como tal hablaría de Shakespeare, Wilde y otros. O bien sería francés y hablaría de Montaigne, Voltaire, Valéry y otros. O bien alemán, y hablaría de Goethe, Schiller o Mann. Pero como latinoamericano que soy hablo

de todos ellos". La preocupación por la realidad latinoamericana nunca fue ajena a Reyes o a Borges, por el contrario, estaba pertinazmente presente en ellos. Esa misma realidad que supuestamente había impedido a los latinoamericanos ser reconocidos como parte de la cultura universal. Realidad vista como una cadena o pecado, que pesaba sobre el transterrado europeo en el cono sur obligándolo a insertarse en la supuesta barbarie del continente para asumirlo como un pecado de sus mayores, o como fatalidades que impedían al latinoamericano ser parte de lo universal. En uno y en otro caso la preocupación por ascender hacia lo universal a partir de la ineludible y limitada realidad que había tocado en suerte a los hombres de la región descubierta por Colón. Hacia lo universal por ascensión, cargando con el peso de la ineludible realidad histórica y cultural que se había heredado.

**¿Qué somos?**

¿Es éste el caso de Octavio Paz? La clave está en el libro publicado hace cuarenta años, *El laberinto de la soledad*. Al iniciar este trabajo, Paz se refiere a esa ineludible singularidad que imponen la realidad y la historia en que se nace.

> La preocupación –escribe Paz– por el sentido de las singularidades de mi país, que comparto con muchos, me parecía hace tiempo superflua y peligrosa. En lugar de interrogarnos a nosotros mismos ¿no sería mejor crear, obrar sobre una realidad que no se entrega al que la contempla, sino al que es capaz de sumergirse en ella? [...] Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano [...] que la más penetrante de las descripciones.

Más que ascender, más que buscar fuera de sí, hay que sumergirse, hay que penetrar en la propia realidad para transformarla, haciendo de ella instrumento por el que el hombre como ente concreto pueda expresarse. ¿Acaso no es esto lo que han hecho y están haciendo los creadores de la cultura calificada de universal, sin aspirar, en forma alguna, a ser como modelo alguno, sino simplemente siendo, creando y recreando este ineludible modo de ser?

Paz sabe que es menester conocer y penetrar la realidad. Es esa realidad que obliga a interrogarse sobre la ineludible y concreta expresión de identidad que distingue de otras identidades incluyendo formas de identidad que parecen no tener necesidad de interrogarse. "Pero así

como el adolescente", dice Paz, "no puede olvidarse de sí mismo –pues apenas lo consigue deja de serlo–, nosotros no podemos sustraernos a la necesidad de interrogarnos y contemplarnos." Y agrega: "Las preguntas que todos nos hacemos ahora probablemente resulten incomprensibles dentro de cincuenta años. Nuevas circunstancias tal vez produzcan reacciones nuevas". Pero quiérase o no habría que definir, precisar, la imagen que el hombre de esta región tiene de sí mismo. La imagen que una peculiar realidad le ha impuesto. Esta imagen adquirirá un especial perfil dentro del contrastante mundo en el que inicia Paz la búsqueda de la respuesta a tal preocupación, el mundo norteamericano. "Esa imagen, destacada sobre el fondo reluciente de los Estados Unidos", dice, "fue la primera y quizá la más profunda de las respuestas que dio ese país a mis preguntas." Allí se hacía patente la dualidad interior del mexicano desarraigado de sí mismo, inmerso en otra realidad a la que debía acomodarse. De allí surgió la aguda descripción del "pachuco", del mexicano-norteamericano, del chicano, el latino o hispano de nuestros días.

Dualidad que se hace también expresa a lo largo de la historia de México, como en la América de la que es parte este país.

> La historia de México –dice Paz– es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea [...]. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por establecer los lazos que nos unían a la creación.

Distinta ha sido la soledad que da identidad al norteamericano: "El mundo ha sido construido por él y está hecho a su imagen: es su espejo. Pero ya no se reconoce en esos objetos inhumanos, ni tampoco en sus semejantes". Mas, pregunta Paz, "¿para qué buscar en la historia una respuesta que sólo nosotros podemos dar? Si somos nosotros los que nos sentimos distintos ¿qué es lo que nos hace diferentes, y en qué consisten esas diferencias?" Se destacan algunas diferencias respecto del estadounidense: "Me parece", dice Paz, "que para los norteamericanos el mundo es algo que se puede perfeccionar; para nosotros, algo que se puede redimir. Ellos son modernos. Nosotros [...] creemos que el pecado y la muerte constituyen el fondo último de la naturaleza humana".

Han pasado cuarenta años desde que fueron escritas estas palabras, aún no los cincuenta de los que habla el mismo Octavio Paz. Sin embargo, en el discurso pronunciado por el escritor ante la Real Academia Sueca vuelven a hacerse expresas las preocupaciones que animaron *El laberinto de la soledad*. Ahora, como ayer, la afirmación de una identidad que no por ser algo concreto deja de ser universal, esto es, la propia del hombre, todo hombre como ente concreto que es y no abstracto. La expresión de una universalidad que se encuentra penetrando, no ascendiendo o abstrayendo, tomándolo en lo que es, no solicitando.

> Estamos al fin solos –escribe Paz en *El laberinto*–. Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del "ninguneo": el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.

Se llega así a la universalidad por lo concreto, profundizando en lo distinto, en lo individual, en lo personal; por aquello que hace de un hombre un hombre, y no abstracción de humanidad. Y a partir de esa toma de conciencia el no buscar más máscaras, el no cubrir lo que no se es con lo que ineludiblemente se es; se es como cualquier hombre de cualquier lugar del planeta.

Así, el "es uno como nosotros, pero no uno de nosotros", lejos de ser visto como ninguneo, como complacencia o rechazo, ha de ser tomado como lo que obviamente se es, un modo concreto del hombre que en la ineludible diversidad de sus expresiones sólo se identifica como semejante a otros hombres por esa su también ineludible y concreta identidad. Paz expresa el problema de la distinción, del ser distintos los hombres entre sí, sin que por ello dejen de ser semejantes al resto de los hombres, al hablar en su discurso a la Academia Sueca del problema de la lengua como expresión.

> Las lenguas –dice– nacen y crecen en su suelo: las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia. Plantadas en un mundo desconocido y por nombrar las lenguas

> europeas arraigaron en tierras nuevas, crecieron en las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta [...]. Mis clásicos son los de mi lengua y me siento descendiente de Quevedo como cualquier español... pero no soy español [...]. Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos, pero nuestras obras hablan por nosotros.

Se plantea así la vieja y reiterada pregunta del libertador Simón Bolívar y la del civilizador Domingo Faustino Sarmiento: parecemos españoles, iberos, pero no somos ni españoles ni iberos; parecemos europeos y occidentales, pero no somos ni europeos ni occidentales. Somos como los españoles, los iberos, los europeos, los occidentales; pero no somos ellos, somos algo distinto que por serlo nos hace paradójicamente sus semejantes, como individuos, como hombres concretos y no simple remedo, reflejo y eco de otros hombres, de otras expresiones de humanidad.

**Encuentro con los otros**

Tema central en *El laberinto de la soledad* fue la ambivalencia, la dicotomía, originada en etnias y culturas diversas que se dieron encuentro en la región de la tierra bautizada como América. De allí el obligado tener que elegir y por ello que imputar, de allí la hipocresía y el enmascaramiento. De allí también la búsqueda de modelos que nos permitiesen ser parte de lo que era presentado como universal. Conciencia en que se hace patente la serie de desgracias de que nos habla Alfonso Reyes, y que determinan nuestra identidad. El querer ser otro del que se es; el negar la propia e ineludible identidad, "el gaucho disfrazado con el frac" de Sarmiento al que criticó Martí, considerando que lo propio es algo típico, como extraño al hombre de civilización. La Revolución mexicana, dice Paz, replantea esta problemática: "Nos hizo salir de nosotros mismos y nos puso frente a la Historia, planteándonos la realidad de inventar nuestro futuro y nuestras instituciones". Ya no imitar, o al imitar, como decía Antonio Caso, inventar un poco. "La Revolución mexicana", continúa Paz, "ha muerto sin resolver nuestras contradicciones." La Segunda Guerra Mundial nos volvió a poner en contacto con la realidad, la misma del resto de los hombres, y nos obligó por ello a replantear nuestros problemas y a buscarles soluciones como lo hacen todos los hombres. "Vivimos co-

mo el resto del planeta", dice Paz, "una coyuntura decisiva y mortal, huérfanos de pasado y con un futuro por inventar. La historia universal ya es tarea común. Y nuestro laberinto, el de todos los hombres." Se vuelve a plantear el problema de la orfandad que se planteó a esta región al inicio del siglo XIX con su independencia política. Habrá que romper viejas máscaras pero no para imponerse nuevas máscaras, nuevos y obligados modelos. Crear, buscando en nosotros mismos lo universal que trasciende la orfandad y nos iguala con el resto de los hombres, incluyendo los occidentales.

Han pasado cuarenta años. Paz, en el *Discurso* a la Academia, rememora la insistente toma de conciencia sobre lo que separa a los hombres de esta América de los que han hecho la cultura europea y occidental, pese a que tal cultura la llevan los americanos en sus entrañas.

> Los españoles encontraron en México –dice– no sólo una geografía sino una historia. Esa historia está viva todavía: no es un pasado sino un presente. El México precolombino, con sus templos y sus dioses, es un montón de ruinas, pero el espíritu que animó ese mundo no ha muerto [...]. Tal vez después de esta breve digresión sea posible entrever la extraña relación que, al mismo tiempo, nos une y separa de la tradición europea [...]. La conciencia de la separación –agrega– es una constante de nuestra historia espiritual.

"A veces sentimos la separación como una herida y entonces se transforma en una escisión interna", escisión que incita a salir al encuentro de los otros. Los otros, el mundo, de cualquier forma al alcance de los hombres de esta región por la imaginación. Peculiar relación que dos guerras mundiales hacen evidente al originar la conciencia de ruptura. Porque otra historia, que resulta universal, se estaba viviendo, y en ella nuestro propio mundo quedaba desalojado. Más que una historia, un presente. "Me sentí, literalmente, desalojado del presente", dice Paz. "Sentí que el mundo se escindía: yo no estaba en el presente. Mi ahora se disgregó: el verdadero tiempo estaba en otra parte [...]. Acepté lo inaceptable: fui adulto. Así comenzó mi expulsión del presente." Éste se encontraba en otras regiones de la tierra, en Europa y Estados Unidos. "Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras [...]. Buscaba la puerta de entrada al presente; quería ser de mi tiempo y de mi siglo [...]. Comenzó mi búsqueda de la modernidad."

Expulsión del presente, ruptura con el presente, con la modernidad, viejo problema para los hombres de esta nuestra región. Problema una y otra vez planteado, y una y otra vez sin resolver. El problema planteado a lo largo de la historia, tanto al español que, habiendo sido señor en América, se sabe, sin embargo, fuera del presente del mundo moderno al que se han enfrentado sus antepasados. Problema que inquieta a criollos y mestizos en América, preocupados por romper con un poder que ha quedado fuera de la modernidad, fuera de las luces y del progreso. Problemas que tratarán de resolver los positivistas y civilizadores latinoamericanos trasplantando sangre y cultura de los centros de la modernidad. Problema que se plantea a la Revolución mexicana en este nuestro siglo XX, al que describe Alfonso Reyes como el de un mundo al que no puede acceder nuestra América por la serie de desgracias históricas en que ha emergido. El mismo problema planteado por Borges y sus seguidores en el cono sur, considerados desterrados de la historia, de la cultura por excelencia y del presente. Siempre la búsqueda de una solución ascendiendo, buscando fuera de sí, aunque inútilmente, ganar el tiempo supuestamente perdido, "comiendo ansias" y por ello improvisando una y otra vez, simulando logros, falsificando lo que inútilmente se trata de alcanzar, trepando en resbalosos postes o esperando que lo de arriba descienda por sí solo graciosamente.

Octavio Paz plantea otra solución al problema. Paz, en su búsqueda de la modernidad, descubrió "que no avanzaba sino que volvía al punto de partida: la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes. La modernidad me condujo a mi comienzo, a mi antigüedad. La ruptura se volvió reconciliación". La modernidad, agrega, "es un subproducto de la concepción de la historia como un proceso sucesivo, lineal e irrepetible". Concepción de historia que parte de los mismos orígenes y el natural desarrollo de los mismos pueblos. En *El laberinto de la soledad* Paz habla de la preocupación filosófica de aquellos días, de la búsqueda de una supuesta filosofía mexicana, latinoamericana o americana. Para los mexicanos y latinoamericanos sólo existe una forma de entrar en lo universal, la de partir de la ineludible concreción de su humanidad. "¿Cómo han vivido los mexicanos las ideas universales?" A ese interrogante trató de responder la historia de las ideas en México y Latinoamérica. ¿Qué es lo que originó la peculiar adopción de ideas extrañas dándoles el sentido que no tenían para quienes les dieron origen? "Una filosofía mexicana", dice Paz, "tendrá que afrontar la ambigüedad de nuestra tradición y de

nuestra voluntad misma de ser que, si exige una plena originalidad nacional, no se satisface con algo que no implique una solución universal." La mexicanidad será una máscara que, al caer, dejará ver al final al hombre. Las circunstancias actuales de México transforman así el proyecto de una filosofía mexicana en la necesidad de pensar por nosotros mismos unos problemas que ya no son exclusivamente nuestros, sino de todos los hombres. Esto es, la filosofía mexicana, si de veras lo es, será simple y llanamente filosofía a secas. Filosofía sin más. Filosofía desde una ineludible realidad, desde un ineludible presente que obliga al filósofo, como decía José Gaos, a hacer la propia e ineludible filosofía de la historia. Esto es, a interpretar la historia universal desde la peculiar situación en que se encuentra todo hombre como expresión concreta de humanidad. El enfoque lineal, progresivo, de la historia, es, obviamente, el enfoque propio de unos hombres, de unos pueblos, pero otro tendrá que ser el enfoque de pueblos como los nuestros dentro de otras circunstancias. Otra expresión de la historia universal, distinta, pero no tan distinta que deje de ser parte de la historia universal como historia del hombre.

> En mi peregrinación en busca de la modernidad me perdí –dice Paz en su *Discurso*– y me encontré muchas veces. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está fuera sino dentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer.

La modernidad "rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar el pasado milenario [...]. Perseguimos a la modernidad en sus incesantes metamorfosis y nunca logramos asirla [...]. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entreabren y aparece el *otro tiempo*, el verdadero, el que buscábamos sin saberlo: el presente, la presencia". Un presente que se hace expreso como acción, la acción en que ha insistido Paz. Son sus palabras al inicio de su meditación sobre *El laberinto de la soledad*: "¿no sería mejor crear, obrar sobre una realidad que no se entrega al que la contempla, sino al que es capaz de sumergirse en ella?" ¿No es éste, podríamos agregar, el secreto de la vitalidad de la cultura europea y occidental, que actúa sin más, sin complejos, sin preguntar sobre una identidad que acepta con sus claros y sus oscuros, sin remordimientos y no como pecado? La solución al problema de identidad está en aceptarse como se es, en ser concreto sin complejos de ninguna especie.

A la universalidad se llega así, penetrando en lo profundo. En la propia soledad, en el quedarse supuestamente solo, es donde una soledad se encuentra con otras soledades, con todos los solitarios de la tierra; solitarios como lo son todos los hombres, por su ineludible personalidad, por su individualidad, a partir de la cual los hombres se parecen entre sí.

**Del nosotros a los otros**

La modernidad es un modo de ver el presente; ha sido el modo de hacer la historia de los pueblos llamados occidentales. Un modo de ser y de hacer, en relación con un futuro que Paz considera está ahora en su crepúsculo. "Asistimos al crepúsculo del futuro. La baja de la idea de modernidad, y la boga de una noción tan dudosa como 'postmodernidad'", dice Paz en el *Discurso*. Está ya "en entredicho la concepción de un proceso abierto hacia el infinito y sinónimo de progreso continuo". Se están agotando los recursos naturales, se altera la ecología, al mismo tiempo que se amenaza al hombre con armas devastadoras. Cadalsos, tiranos, guerras y barbarie son el precio del progreso. "La supuesta racionalidad de la historia se ha evaporado." Es el fin de una historia, no de la historia; el determinismo histórico pasa al vacío. "La historia es imprevisible porque su agente, el hombre, es la indeterminación en persona." Esto es, agreguemos, porque es fuente de toda posible libertad, tanto para bien como para mal. Fin de la utopía.

> El derrumbe de las utopías ha dejado un gran vacío –dice Paz–, no en los países en donde esa ideología ha hecho sus pruebas y ha fallado, sino en aquellos en los que muchos la abrazaron con entusiasmo y esperanza [...]. Por primera vez en la historia los hombres viven una suerte de intemperie espiritual y no como antes, a la sombra de esos sistemas religiosos y políticos que nos oprimían y nos consolaban.

Esto es universal, pero en especial es algo propio de esta nuestra América. Una América cuyos hombres creyeron en utopías como las del progreso ayer y las del comunismo hoy para solucionar sus seculares problemas; problemas a partir de ese 1492 en que se da inicio la conquista y colonización de todo un continente descubierto y, a partir de allí, del resto del mundo no occidental. Utopías como más-

caras extrañas al rostro de la realidad que en esta América había que enfrentar para resolver los problemas.

Paz habla también con escepticismo de la nueva utopía, de la que se quiere convencer a pueblos como los nuestros, la economía de mercado que parece se alza triunfante sobre el derrumbe de la utopía del socialismo real. Socialismo que al caer hace en Latinoamérica añicos una máscara más, la de la opción para resolver una vez más los seculares problemas de la región.

> El triunfo de la economía de mercado –sigue Paz en su *Discurso*–, un triunfo por *default* del adversario, no puede ser únicamente motivo de regocijo. El mercado es un mecanismo eficaz pero, como todos los mecanismos, no tiene conciencia y tampoco misericordia [...]. Las sociedades democráticas desarrolladas han alcanzado una prosperidad envidiable; así, son islas de abundancia en el océano de la miseria universal.

Se trata, ni más ni menos, agreguemos, del regreso al pasado en el que la Inglaterra del siglo XVIII castiga a los ciudadanos más débiles y la Europa y los Estados Unidos del XIX castigan a otros ciudadanos, no sólo de la Europa y el mundo occidental, sino de los pueblos bajo coloniaje, para así posibilitar, según ellos, una prosperidad semejante a la que ahora se vuelve a anunciar. Otra vez libre comercio, libertad para trabajar, pero bajo las condiciones que impongan los dueños de los instrumentos de producción o el morirse de hambre. La vuelta al pasado que originó el socialismo ahora en crisis sin resolver los problemas que lo posibilitaron.

¿Fin de las utopías? Más bien –dice Paz– fin de la historia como un desarrollo que se conoce de antemano. Para esta nuestra América, el fin de la utopía que otros pueblos imponían a nuestros pueblos. Es el fin de la utopía de la que nos habla Fernand Braudel cuando escribe: "¿América no es la explicación fundamental de Europa? ¿Acaso Europa no ha descubierto, inventado América y celebrado el viaje de Colón como el mayor acontecimiento de la historia? [...] América es el hacer de Europa". Por ello "Europa tuvo pacientemente que reconstruir a América a su imagen y semejanza para que empezase a responder a sus deseos". Una América vacía de sí misma que debería ser llenada por Europa, y "esto sólo podía ser si el hombre de esta región estaba sólidamente aferrado a ella, obligado a una tarea: la servidumbre, la esclavitud, estas antiguas cadenas, renacen por sí solas

como una necesidad o una maldición". Tal es la utopía que está en crisis, la utopía de los otros. Los otros que ahora se niegan a aceptar la búsqueda de utopías que estén fuera de su propio y peculiar mundo, como la Casa Común Europea como ahora la llaman. La utopía europea, como se va construyendo, la utopía asiática, frente a una América que va dejando de ser utopía, incluyendo la utopía estadounidense.

La experiencia de la libertad de la Europa del este surge triunfante poniendo fin a una ideología impuesta por los tanques soviéticos. Sin embargo, no anula ni limita la secular experiencia de libertad de los pueblos de esta nuestra América. Se anula para esta América una utopía como antes se anularon otras utopías. Utopías fuera del continente, que obligan a sus hombres a enfrentar el presente en vistas a un futuro que ha de serles propio como el que viene reclamando el mundo moderno, el que reclama la Europa unida y el que vienen ya reclamando todos los pueblos, pero a partir de sus propias y singulares experiencias. Ya sin andaderas, los pueblos en esta región de América tendrán que resolver sus seculares problemas como algo propio de todos los hombres, pero a partir de su ineludible concreción. La economía de mercado, como expresión de una nueva sociedad, no es ni puede ser una nueva y prestada utopía para pueblos como el nuestro, como tampoco lo fue, en su momento, la democracia estadounidense, la democracia sin adjetivos, que por sus limitaciones, por no aceptar para otros lo que reclama para sí, puede ser adjetivada como mezquina. Tanto el libro de Octavio Paz publicado hace cuarenta años como su reciente *Discurso* ante la Real Academia Sueca eliminan malentendidos, quizá malas lecturas o equívocos. Ahora, con claridad, se hace patente la búsqueda de lo universal en la solidaridad, en la relación horizontal entre los hombres; a partir de la profundización del modo de ser del hombre concreto, tan concreto como el mexicano o el latinoamericano. Un pasado asimilado y un futuro por hacer a partir del presente, nuestro presente, que por serlo, es también el propio de todos los hombres: conocerse a sí mismo, para así conocer a los otros y hacerse conocer por ellos.

**La identidad como universalidad**

"Uno como nosotros, pero no uno de nosotros." Esto es, un hombre como nosotros, pero distinto de nosotros por ser, precisamente, un hombre. Es de esa diversidad que iguala nuestra propia humanidad con otras expresiones de lo humano de la que habla Octavio Paz tan-

to en *El laberinto de la soledad* como en su *Discurso* ante la Real Academia Sueca. Diferencias expresas en la lengua, en la expresión del hombre de esta región que, aun sirviéndose de lenguas originadas en Europa, adquiere aquí su especial matiz. Diferencias que se hacen expresas en el mismo continente americano. "La primera y básica diferencia entre la literatura latinoamericana y la angloamericana", dice Paz, en la Academia, "reside en la diversidad de sus orígenes [...]. Unos y otros comenzamos por ser una proyección europea." Ellos, los sajones, de una isla, y nosotros de una península. "Dos regiones excéntricas por la geografía, la historia y la cultura." Dos regiones de Europa –agreguemos– marginadas del continente europeo, cuna y centro del Sacro Imperio Romano que sustituye al Imperio Romano que tiene su señorío en el Mediterráneo. Dos regiones marginadas, una por propia decisión y otra, como la ibera y la rusa, por un mestizaje originado en el ineludible encuentro, como pueblos que son de frontera, con pueblos de otras razas y culturas, iberos con moros, rusos con mongoles. Pueblos fuera del centro de la Europa por excelencia. La Gran Bretaña apartada por el Canal; Iberia por los Pirineos. Unos marginados por decisión propia como los sajones y otros por ser distintos, como los iberos. Algo semejante sucede en América. "Ellos", dice Paz hablando de los estadounidenses, "vienen de Inglaterra y la Reforma; nosotros de España, Portugal y la Contrarreforma." Ambos de distintas naciones del continente europeo, pero excéntricas.

> España no es menos excéntrica que Inglaterra, aunque lo es de manera distinta. La excentricidad inglesa es insular y se caracteriza por el aislamiento: una excentricidad por exclusión. La hispana es peninsular y consiste en la coexistencia de diferentes civilizaciones y pasados: una excentricidad por inclusión.

Una, agregaríamos, repele razas y culturas que considera contaminantes; la otra las incluye, mestiza, asimilando expresiones de lo humano que la van poniendo en relación con su no menos peculiar historia. De allí la mezquindad de la democracia anglosajona frente al afán de democracia universal como la que soñaba Bolívar tanto para América como para el resto de la tierra. En América, la excentricidad ibérica se reproduce, se multiplica, se amplía y asimila múltiples expresiones de lo humano. Tal es lo que buscando en lo profundo de sí mismo se encuentra en Latinoamérica como algo peculiar. Peculiaridad que incluye, hace suyos a hombres y culturas diversos.

¿Cómo es que se ha dado esta peculiaridad, algo que parece propio de esta nuestra región? Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* hace una descripción del hecho histórico en que tuvo origen esta especial identidad. La descripción o fenomenología de la "chingada". De la violación por lo que brutalmente lo diverso se conjuga. La india con el español, la Coatlicue con la Guadalupana, como se expresa extraordinariamente en la capilla de Tonantzintla de Puebla. La violación como punto de partida de una brutal asunción, pero con ella los complejos respecto de una identidad que siendo ineludiblemente única no se quiere aceptar por vergonzosa.

El insulto que el mexicano expresa como "hijo de la chingada" no es el insulto español y de otras regiones de nuestra América y de la tierra, cuando dice "hijo de puta". Chingada es la mujer violada, esto es, obligada a fornicar. Puta es la mujer que fornica por placer o conveniencia. En el primer caso la asunción o unidad es realizada por la fuerza, por la violencia, por ello el fruto de la misma es visto como bastardo. De allí el individuo que sabe que no puede ser como el padre que lo engendró, pero que tampoco quiere ser como la madre humillada, sometida. Por esto es que no se puede celebrar o festejar en la región un hecho histórico como el llamado descubrimiento de América. Porque ningún pueblo, que sepamos, celebra la conquista ni la agresión: los ingleses conmemoran el desembarco de Guillermo el Conquistador pero no lo celebran, tampoco celebran los árabes las cruzadas, ni los francos su derrota en ellas. Para la América Latina esto es más que un doloroso hecho de la historia, de aquí se originaron los problemas de identidad de los pueblos que surgieron en esta región después de este brutal encuentro. El "descubrimiento", ha declarado Paz, "ha sido fértil en acontecimientos". El acontecimiento mismo, agregaríamos, del que surge la ineludible originalidad del hombre de la región. Una originalidad de cuyo extraordinario alcance está ya tomando conciencia este mismo hombre.

Toda esta historia tiene su origen en la misma península ibérica, en donde confluyen razas y culturas como posteriormente confluirán en la América bajo dominio ibérico. Allí en Iberia se inicia lo que se va a continuar en gran escala en esta parte del nuevo continente marcando con fuerza al hombre que aquí surge. El violador de indios, el español o ibero, es también fruto de un mundo de mujeres violadas por otros conquistadores, los cuales también le impusieron no sólo su sangre y linaje, sino el modo de expresión de su cultura. El español que conquista y coloniza América apenas acaba de superar otro do-

minio, otra conquista aún más larga que la que sufrirá esta región de América, la árabe, la del moro, que se inicia en el año 711 y termina precisamente en 1492 con la caída de Granada. El moro Tarik cruzó el estrecho que separa a la península ibérica de África en un día de abril del año 711. En esta fecha se inicia la larga conquista y dominación de la península, como se inicia con el desembarco de Colón un 12 de octubre de 1492 la conquista y colonización del nuevo conúnente. Tarik y sus capitanes hacen en la Península Ibérica lo que Cortés, Pizarro, Balboa y otros muchos hicieron en América. Así como los iberos violan indias dando origen a otra raza, los moros que siguen a Tarik violan godas y dan inicio a otra expresión de humanidad, a esa humanidad excéntrica por inclusión de que habló Paz. Los moros reclamarán para su satisfacción mujeres godas, como los iberos reclaman para la suya, indias y africanas. El resultado, pese a la violencia y la vergüenza que puedan sentir los frutos de este encuentro, ha sido, pese a todo, como diría Paz: "fértil en acontecimientos". Los mexicanos celebraremos y festejaremos el 12 de octubre de 1492 cuando los españoles celebren y festejen también ese día de abril del año 711. No el brutal origen, sino lo que se originó de él y su alcance para el futuro, como un modo de ser incluyente y no excluyente, capaz de asimilar y no de rechazar.

Fue en este acontecimiento que José Vasconcelos vio una nueva y extraordinaria utopía, la de la raza cósmica, raza de razas, cultura de culturas. Expresión de una humanidad abierta a todas las expresiones de lo humano. La universalización por asunción, por suma de razas y culturas sin ver en ello la contaminación que angosta y origina hombres en instituciones mezquinas. A lo universal se llega por lo profundo, buscando en la propia y peculiar identidad la expresión de los demás. Esto es, conviviendo, comulgando y con ello enriqueciendo, universalizando lo peculiar sin que por ello deje de ser peculiar. Un presente rico, y por rico abierto al futuro de una universalidad por asimilación de lo humano.

No sé si estas elucubraciones o meditaciones que partiendo de sí mismo encuentro en la obra de Paz concuerdan con lo que él ha querido expresar cuando dice: "Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres". Expresiones de la multiplicidad de lo humano que de muchas formas llevamos todos dentro. Expresiones que ayer nos perturbaban pero que han dejado de perturbarnos, para hacerlas nuestras y aceptarlas en su multiplicidad, su diversidad, como algo propio de esta nuestra identidad que nos

identifica con el resto de los hombres. Hombres distintos, pero no tan distintos que dejen de ser hombres. Esto es, individuos, y no simples copias, ecos o sombras de otros individuos.

[*El Nacional*, México, 26 de abril de 1998.]

Miguel León-Portilla

# Los rostros de la poesía náhuatl, evocación de Octavio Paz

*Para Marie-José Paz*

Daré principio a estas palabras sobre "Los rostros de la poesía náhuatl, evocando a Octavio Paz", con una consideración acerca de la atracción que ejercieron en él las creaciones culturales del México indígena.

Se suele decir acerca de Octavio que fue un hombre abierto a todos los vientos de la cultura. Y se suele añadir que fue la llamada cultura occidental la fuente en que nutrió sustancialmente su propio ser. Se recuerdan así sus tempranos y luego perdurables acercamientos a la historia y las creaciones artísticas, incluyendo por supuesto la literatura, producidas en Europa y Estados Unidos.

Con avidez, desde muy joven quiso conocer a fondo las expresiones del arte y la palabra no sólo de México, sino también de España e Hispanoamérica. Le interesaron asimismo los clásicos de Grecia y Roma, así como de modo particular, mucho de lo que se había producido en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania.

Pero su apetito, al parecer insaciable, de conocer y disfrutar, lo llevó a penetrar también en el legado y la realidad presente de otros pueblos. Estando en su destino ser embajador de México en la India, aprovechó tal encargo para adentrarse en ese otro mundo de cultura y hacerlo suyo. Acerca de él, su literatura y pensamiento, escribió Paz páginas de grande interés. Y algo parecido ocurrió con algunas creaciones de la cultura china y japonesa. Bastará con recordar sus aportaciones en torno a las obras de Chuang-tzu y de Matsuo Basho.

No es frecuente en nuestro medio, y tampoco en otros, encontrar hombres o mujeres tan abiertos a los cuatro rumbos de la cultura como Octavio Paz. A la luz de esta realidad, patente a lo largo de su vida, quiero plantearme una pregunta: ¿interesó realmente a Octavio ese otro universo cultural, a la vez lejano y cercano, de los pueblos indígenas de México? Y, si en verdad lo atrajo, ¿hasta qué grado se propuso conocerlo y cuáles fueron las consecuencias de ese empeño?

Ocuparme aquí en exponer y valorar cuanto expuso Octavio acerca de la historia, el arte y la literatura de Mesoamérica, y también de la influencia que de todo ello recibió, implicaría escribir un libro. Ta-

rea es ésta digna de ser acometida y ojalá que la realice un buen estudioso tanto de la obra de Paz como de las culturas prehispánicas de México. Aquí, teniendo como tema central el ya enunciado en torno a la poesía náhuatl, recordaré tan sólo algunos de sus trabajos en que expresó lo que pensaba acerca de dicha cultura. De entrada citaré las palabras con las que dio principio a un ensayo sobre Teotihuacan, escrito en 1973: "Desde mi adolescencia me fascinó la civilización del México antiguo. Fascinación en todos los sentidos de la palabra: atracción, repulsión, hechizo. Varias veces, no sin temor, me he atrevido a escribir sobre ese mundo y sus obras".

Haré ahora referencia a su célebre *Laberinto de la soledad*, publicado originalmente en 1950; en dicha obra integró él varios ensayos en busca de una elucidación de lo más íntimo en el ser de México. Es obvio que no podía estar ausente allí el tema indígena. Entre los puntos principales que en torno a él se hallan: el de la evolución histórica y cultural de Mesoamérica de la que pergeña un cuadro que deja ver su hondo conocimiento de ella; asimismo, el modo como analiza la concepción dualística de sus dioses, con certeras consideraciones sobre Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, así como acerca de otras deidades masculinas y femeninas; el significado de los mitos de los orígenes cósmicos y la práctica de los sacrificios humanos, así como la supervivencia, en la que llamaré mitología moderna de México, de personajes como Cuauhtémoc y la Malinche. Y, si en *El laberinto de la soledad* lo mesoamericano tiene presencia muy significativa, otro tanto, pero en sentido diferente, puede decirse de *Posdata*, concebida, según su título lo expresa, como una prolongación de la obra anterior.

El tema es, dicho en pocas palabras, una reflexión sobre lo ocurrido en México desde 1950, fecha de aparición de *El laberinto de la soledad*. Octavio Paz propone que sólo la crítica puede ser el camino que guíe tal reflexión. En páginas henchidas de penetrantes consideraciones y estableciendo comparaciones con lo que ha sido el devenir histórico de otros países, Paz llega a una cierta forma de conclusión. Puede decirse que hay dos Méxicos: el moderno y el sumergido y reprimido. Pero la dualidad, nos dice, va mucho más allá. Ahondando en esto, pasa luego al acontecer sobre el que quiere concentrar su atención:

> El carácter de México –escribe–, como el de cualquier otro pueblo, es una ilusión, una máscara; al mismo tiempo un rostro real. Es una contradicción perpetua: cada vez que afirmamos una parte de nosotros mismos, negamos otra. Lo que ocurrió el 2 de octubre de

1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución, y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aun antes.

Con esto Octavio adentra su reflexión en lo que fue el drama de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Lo ocurrido lo enmarca en una interpretación en la que la historia y la cultura prehispánicas juegan un papel muy importante. El siguiente párrafo es en esto muy elocuente:

> Lo que sigue es una tentativa por traducir el 2 de octubre en lo que yo creo que es la verdadera, aunque invisible, historia de México: esa tarde la historia visible de México desplegó, a la manera de un códice precolombino, nuestra otra historia, la invisible. La visión fue sobrecogedora porque los símbolos se volvieron transparentes.

Para Octavio Paz lo que él califica de "crítica de la pirámide" está en el meollo de su intento de comprensión. La pirámide, sobre todo la de los mexicas, simboliza la esencia de la que fue visión del mundo de éstos, con el Sol de Movimiento, Huitzilopochtli en lo más alto, "el sol guerrero que bebe sangre y cada día salva al mundo de la destrucción definitiva". En su acercamiento considera Paz que, de los varios periodos y horizontes culturales de Mesoamérica, el que ha dejado más honda huella en el México moderno ha sido el de los aztecas. Contempla así su historia:

> Desde el punto de vista de la pirámide: es el punto de vista de los antiguos dioses y de sus servidores, los señores y pontífices aztecas. Asimismo, el de sus herederos y sucesores: virreyes, altezas serenísimas y señores presidentes. Y hay algo más: es el punto de vista de la inmensa mayoría, las víctimas aplastadas por la pirámide. La crítica de México comienza por la crítica de su pirámide.

No pudiendo alargarme en la exposición y análisis de lo que, tomando como marco, expresa Paz, en relación con el devenir de México y en particular con el drama del 2 de octubre en Tlatelolco, sólo diré que la lectura de *Posdata* resulta fundamental para valorar la concepción que tuvo de Mesoamérica y en especial de los mexicas. En su pensamiento "el arquetipo azteca", con el *tlahtoani* y la pirámide, perduró en el centralismo y poderío que encarnan los virreyes y más aún en "el señor presidente".

Tlatelolco, el Zócalo o plaza de la Constitución, y también el Museo de Antropología son, en opinión de Paz, tres símbolos del arquetipo azteca, dentro de la que llama "historia invisible de México". Recorriendo con la imaginación los espacios abiertos y las salas del Museo de Antropología, no duda en sostener que "es penetrar en una arquitectura hecha en la materia solemne del mito". Allí, tras enumerar la presencia de las varias culturas mesoamericanas, concluye que el final es "la apoteosis apocalíptica de México-Tenochtitlan".

Es cierto que Octavio matiza sus afirmaciones. Llega así a preguntarse por qué ha buscado entre las ruinas prehispánicas el arquetipo de México. De Tlatelolco reconoce que "allí Sahagún fundó el estudio de la historia prehispánica". Y, si afirma que los mexicas fueron "un pueblo de soldados y sacerdotes, astrólogos y sacrificadores", añade que lo fueron "también de poetas". De sus creaciones nos dice que dieron vida a "ese mundo de colores brillantes y pasiones sombrías que estaba atravesado por breves y prodigiosos relámpagos de poesía".

Lo expuesto por Octavio en *El laberinto de la soledad* y en *Posdata* confirma lo que en otros lugares de su vasta obra nos dice acerca de la fascinación que ejercieron en él la cultura y la historia de los mexicanos prehispánicos. Podrá estarse de acuerdo o en desacuerdo con él a este respecto, pero habrá que reconocer que el mundo indígena nunca le fue ajeno.

Aun consciente de omitir aportaciones en que Paz se acerca a lo indígena –recordándolo, analizándolo, valorándolo o tomando de él inspiración–, haré mención de lo más sobresaliente de esto a lo largo de su obra. En su poesía lo indígena esta presente en "Piedras sueltas" (1955), conjunto de varios poemas en los que refulgen una máscara de Tláloc, Señor de la Lluvia, el dios mexica, Xochipilli, el Príncipe de las Flores, así como brillantes evocaciones de Uxmal con la serpiente labrada sobre un muro.

"Salamandra" (1958-1961) es otro poema con el que quiero ejemplificar la irrupción de lo indígena en la obra de Paz. Es una especie de letanía en que se cantan los atributos mutantes de dicho animal. Tras ponderar lo que son las salamandras caucásicas y españolas, la atención se concentra en la de Mesoamérica, trayendo al recuerdo a Xólotl y a Axólotl, el ajolote, bestezuela misteriosa que ha cautivado a los zoólogos.

La referencia a lo indígena ocurre varias veces en la poesía de Paz. Ejemplos de ello lo ofrecen "Mariposa de obsidiana", "Cerro de la Estrella", "Piedra de sol" y aun tres líneas de "Blanco" en las que con-

trapone "Castillo de arena, naipes rotos" con "el jeroglífico (agua y brasa) / en el pecho de México caído". A modo de comentario, diré que "agua y brasa" es evocación de un pareado metafórico –en náhuatl, *atl tlachinolli* (agua y fuego)– que significa guerra. Si Octavio conocía esto, entonces lo hizo suyo. Si, en cambio, lo desconocía, al expresarse así, su propio ser delató su afinidad con lo indígena.

Pero, además de estas y otras evocaciones de origen mesoamericano en la poesía de Octavio, éste se ocupó expresamente de dicho tema en otros contextos. Ello ocurrió en varios ensayos y prólogos, como en el que escribió al libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*. También se centró en lo indígena en varias transmisiones televisivas, unas exponiendo sus ideas y otras dialogando con antropólogos o historiadores. Así, en 1984, en un programa intitulado *México y sus pasados*, tuve el honor y el gusto de conversar con él sobre diversos aspectos de la evolución cultural mesoamericana. El diálogo fue vivo, hubo confrontación de ideas, coincidencias y divergencias. Recuerdo que Octavio llegó a decir que personalmente se inclinaba hacia el politeísmo. Como el diálogo se filmó, quien lo desee podrá comprobar la verdad de lo que estoy diciendo y que a algunos tal vez podrá escandalizar. Notaré, sin embargo, que en el ánimo de Octavio nunca existió el deseo ni de escandalizar ni tampoco de *épater les bourgeois*, como dicen los franceses.

Otro tanto ocurrió en marzo de 1989 en ocasión del homenaje a Octavio al cumplir setenta y cinco años. En esa ocasión el tema escogido fue la significación del arte precolombino. Tan penetrantes fueron sus consideraciones que pienso sería un acierto transcribirlas y volverlas asequibles, aunque añadiré que ya en el tomo 7 de sus *Obras completas*, titulado *Los privilegios de la vista II*, se recogen varios ensayos suyos en torno al arte precolombino.

Quiero dejar aquí un testimonio personal. Varias veces conversé con él, puesto que lo traté personalmente desde los años cincuenta del siglo pasado y nos vimos, con nuestras mujeres, Marie-Jo y Ascensión, en nuestras casas y asimismo en la embajada de México en la India y, con relativa frecuencia, en El Colegio Nacional.

Si Octavio Paz era un profundo conocedor y un enamorado del arte de Mesoamérica, en lo que a literatura indígena concierne, leyó las traducciones que preparó Ángel María Garibay K. y también las mías, que le hacía llegar. Una vez me dijo que lamentaba mucho no haber estudiado náhuatl y maya yucateco porque encontraba que en esas lenguas se habían expresado joyas de valor universal. También

sostuvo, de palabra y por escrito, que lo que confería a México su verdadera originalidad estaba en su ser indígena.

Aunque suene a vanidad, citaré las palabras de Octavio en relación con lo aportado por el padre Ángel María Garibay y por mí acerca de la cultura náhuatl:

> Los admirables trabajos de Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla, que nos han revelado un mundo de imágenes y pensamientos de extraordinaria riqueza, han contribuido a popularizar y justificar lo que llamaría el punto de vista nahua. Tenemos una idea bastante completa del periodo mexica y es legítimo compararlo con una atalaya desde la cual podemos contemplar un paisaje que se extiende durante milenios.

Tal vez una buena forma de mostrar cómo en Octavio lo indígena prehispánico de México era referente constante, nos la ofrece el tomo décimo de sus *Obras completas* que él intituló *Ideas y costumbres. Usos y símbolos*. Allí se reunió un conjunto de ensayos publicados en diversos tiempos y lugares.

Citaré el prólogo que, en noviembre de 1994 escribió para dicho volumen, con el epígrafe de "Nosotros: los Otros". Discurriendo acerca de cómo "todos los pueblos han comenzado por ver el mundo como dualidad", ofrece ejemplos tomados de varias de las culturas clásicas de la humanidad. Al hacerlo, afirma que tal dualidad es en el fondo unidad. Como concluyendo, expresa: "No se equivocaban los antiguos mexicanos al ver en la dualidad el origen de todo lo creado. Llamaban a este principio el Señor de la Dualidad, que tenía su contrapartida en la Señora de la Dualidad. Una dualidad macho y hembra".

Las disquisiciones de Octavio dan luego entrada a la idea del desdoblamiento de esa dualidad suprema y divina en otras muchas deidades, e incluso en una manifestación cuadripartita, cual es el caso de los Tezcatlipocas, negro, azul, blanco y rojo.

No me es posible, por límites de tiempo, citar aquí los numerosos lugares en los que, en ese mismo décimo volumen de sus *Obras completas*, está presente Mesoamérica prehispánica, en ocasiones con atisbos de muy grande interés. Invito a todos a consultar el índice analítico al final de ese volumen. En él aparecen citados con no pocas referencias Quetzalcóatl y Cihuacóatl, Coatlicue y Huitzilopochtli, Tláloc y Quetzalcóatl, Tezcatlipoca y otros dioses, así como Xochicalco, Tenochtitlan y el Quinto Sol, tema éste al que se dedica un ensayo, con

otras varias referencias más, todas de connotación mesoamericana. Quiero reiterar aquí que Octavio Paz, hombre abierto a la universalidad de la cultura, lo hizo teniendo sus pies firmes en el ser de la tierra en que nació y transcurrió la mayor parte de su vida. Y, como en varias ocasiones lo expresó, en esta tierra lo indígena es raíz la más profunda y el venero de su identidad.

Cerraré esta evocación de Octavio transcribiendo la adaptación que hice –y le envié cuando cumplió ochenta años– de un poema originalmente dirigido al Señor de Tezcoco, Nezahualcóyotl. Me atreví a hacer la adaptación pensando que uno y otro, Nezahualcóyotl y Octavio, merecían con creces lo que en el poema se expresa:

Sobre la estera de flores
pintas tu canto, tu palabra.
¡Octavio, forjador de cantos!
En la pintura está tu corazón,
con flores de todos colores
pintas tu canto, tu palabra,
¡Octavio, forjador de cantos!

Pasaré ya a tratar acerca de "Los rostros de la poesía náhuatl". Al hacerlo, evoco de nuevo a Octavio Paz que, como ya lo vimos, dejó dicho que en el México prehispánico floreció un "mundo de colores brillantes con prodigiosos relámpagos de poesía". En homenaje suyo presento y comento brevemente estas composiciones, una claramente anónima y dos más atribuidas en los manuscritos a autores reconocidos.

**Poemas nahuas evocados en memoria de Octavio**

En esta recordación de Octavio Paz en torno a su relación con las culturas indígenas de México y en particular con la poesía náhuatl –tema abierto a indagación que debe ser amplia y profunda– quiero comentar en recuerdo suyo algunos cantos o poemas concebidos en dicha lengua. Uno es el monólogo del señor Tlaltecatzin de Huauchinango con una *ahuiani*, mujer de placer. Estoy cierto que Octavio lo leyó y lo disfrutó.

Otra es una composición atribuida a Nezahualcóyotl. He citado ya la adaptación que hice de un anónimo elogio en náhuatl a Nezahualcóyotl, para felicitar a Octavio. Sé, porque él me lo dijo, que le

dio contento. El poema de Nezahualcóyotl que aquí aduciré me parece tan bello y profundo que me atrevo a afirmar que es digno de entrar en una antología de lo mejor de la poesía universal. Dejo a otros corroborar o contradecir esta aseveración.

Anónimo, como gran parte de los cantos y poemas nahuas que han llegado hasta nosotros, es el tercero que aquí incluyo. Conlleva palabras de alegría en tiempo de primavera. Es un *xochicuícatl*, canto de flores. Con él deseo que gocemos todos de esta poesía que, con sobrada razón, atrajo también a Octavio. Poeta excelso, tuvo a los antiguos *cuicapicque*, forjadores de cantos, como amigos y colegas que brotaron en la misma tierra en la que le tocó nacer.

## EL POEMA DE TLALTECATZIN

Es éste un monólogo dirigido a una mujer "que sólo se presta". Se conocían algunas con el nombre de *ahuiani*, "la alegre", o que da placer. Los guerreros, en sus periodos de descanso, podían solazarse con ellas.

Tlaltecatzin, que vivió en Huauchinango durante el siglo XIV, nos describe y alaba a la que se le presenta como "ave roja" de grácil aspecto, fresca y ardorosa, que es, en verdad, una maravillosa criatura. Yace ella ante el poeta sobre una estera preciosa, desde donde invita al placer. Pero, cual si Tlaltecatzin tuviera que borrar esa mágica visión, expresará dos veces que esa sabrosa mujer va a ser abandonada y habrá de marcharse adonde todos quedarán descarnados. Diríase que el poema se despliega entre Eros y Tanatos, lo erótico y la muerte, doble afán intensamente humano.

El poema toma luego otro rumbo. Al principio Tlaltecatzin había vuelto la mirada "al florido cacao que está ya espumoso". Retornando a su reflexión, vuelve a decir que "ya tiene espuma". Habla enseguida de otras realidades placenteras como la flor del tabaco, pero como ocurrió antes, la atención torna a dirigirse al tema de la muerte. Tlaltecatzin, afligido, acepta su destino, tendrá que abandonarlo todo. Al final pide que "como los muertos sea envuelto, él, forjador de cantos, pero que ello sea sin violencia". Ésta es la composición de Tlaltecatzin que me consta conoció y degustó Octavio Paz:

El poema de Tlaltecatzin

En la soledad yo canto
a aquel que es mi Dios.
En el lugar de la luz y el calor,
en el lugar del mando,
el florido cacao está espumoso,
la bebida que con flores embriaga.

Yo tengo anhelo,
lo saborea mi corazón,
se embriaga mi corazón,
en verdad mi corazón lo sabe:

¡Ave roja de cuello de hule!,
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores.
¡Oh madre!
Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

Aquí tú has venido,
frente a los príncipes,
tú, maravillosa criatura,
invitas al placer.
Sobre la estera de plumas amarillas y azules
aquí estás erguida.
Preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

El floreciente cacao
ya tiene espuma,
se repartió la flor del tabaco.

Si mi corazón lo gustara,
mi vida se embriagaría.
Cada uno está aquí,
sobre la tierra,
vosotros señores, mis príncipes,
si mi corazón lo gustara,
se embriagaría.

Yo sólo me aflijo,
digo:
que no vaya yo
al lugar de los descarnados.
Mi vida es cosa preciosa.
Yo sólo soy,
yo soy un cantor,
de oro son las flores que tengo.

Ya tengo que abandonarla,
sólo contemplo mi casa,
en hilera se quedan las flores.
¿Tal vez grandes jades,
extendidos plumajes
son acaso mi precio?
Sólo tendré que marcharme,
alguna vez será,
yo solo me voy,
iré a perderme.
A mí mismo me abandono,
¡ah, mi Dios!

Digo: váyame yo,
como los muertos sea envuelto,
yo cantor,
sea así.
¿Podría alguien acaso adueñarse de mi corazón?
Yo solo así habré de irme,
con flores cubierto mi corazón.
Se destruirán los plumajes de quetzal,
los jades preciosos
que fueron labrados con arte.

¡En ninguna parte está su modelo
sobre la tierra!
Que sea así,
y que sea sin violencia.

UN POEMA DE NEZAHUALCÓYOTL

Comparar la vida con un sueño es tema recurrente en varias literaturas. En la poesía náhuatl hay una composición de Tochihuitzin Coyolchiuchqui que se expresó así: "Sólo vinimos a soñar, no es cierto que vinimos a vivir sobre la tierra".

Menos frecuente o tal vez muy raro es encontrar cantos o poemas en los que se diga que vivir es existir en el interior de un libro. Es verdad que en las biografías y en las novelas los personajes aparecen en las páginas de un libro. Pero hallarse inmerso en la narrativa no es lo mismo que existir en un libro. Lo propio de este poema de Nezahualcóyotl, el sabio señor de Tezcoco, es que sostiene en él que todos, incluyendo a los célebres guerreros, águilas y jaguares, sólo existen en un libro.

Éste aparece como un *cuicapicqui*, forjador de cantos. En su libro va introduciendo "con flores y cantos", "a los que han de vivir en la tierra". Allí los coloca porque "sólo en tu libro de pinturas vivimos" y, si de él nacimos un día, de él nos habrá de borrar. Para quienes hemos hecho del libro un tesoro, pensar que existimos en el que pertenece al Dador de la Vida, puede ser motivo de alegría pero también de honda preocupación.

Con flores escribes, Dador de la Vida,
con cantos das color,
con cantos sombreas
a los que han de vivir en la tierra.
Después destruirás a águilas y tigres,
sólo en tu libro de pinturas vivimos,
aquí sobre la tierra.
Con tinta negra borrarás
lo que fue la hermandad,
la comunidad, la nobleza.
Tú sombreas a los que han de vivir en la tierra.

El rostro y el corazón del hombre en la tierra está cerca y lejos de *Moyocayatzin*, el inventor de sí mismo. Es cierto que águilas y tigres, hermandad y nobleza, existen en el libro de pinturas del Dueño del Cerca y del Junto. Mas, a pesar de esto, el supremo Dador de la Vida, como noche y viento que es para el hombre, permanece oculto e inalcanzable.

### UN *XOPANCUÍCATL*, CANTO ANÓNIMO DE PRIMAVERA

De las muchas composiciones en náhuatl que son para nosotros anónimas, traeré al recuerdo una que es exaltación de México-Tenochtitlan. Octavio nació y murió en ella; la amó, pensó y escribió acerca de ella. Su destino le preocupó, vio en sus pirámides un símbolo, fascinación y espanto a la vez.

La visión de la ciudad que ofrece este canto de primavera es exaltación de su esplendor y belleza. Pero como en muchos otros casos, aflora luego el contraste. La ciudad brilla con rayos de luz pero también hay en ella "aurora de guerra".

Haciendo círculos
de jade está tendida la ciudad,
irradiando rayos de luz cual pluma de quetzal
está aquí México:
Junto a ella son llevados en barcas los príncipes,
sobre ellos se extiende una florida niebla.
¡Es tu casa, Dador de la Vida, reinas tú aquí,
en Anáhuac se oyen tus cantos:
sobre los hombres se extienden!

Aquí están en México los sauces blancos,
aquí las blancas espadañas.
Tú, cual garza preciosa, extiendes tus alas volando.
Tú las abres y embelleces a tus siervos.

Él revuelve la hoguera,
da su palabra de mando
hacia los cuatro rumbos del universo.
¡Hay aurora de guerra en la ciudad!

**Tres poemas y un gran poeta**

Ya cité las palabras de Octavio, que dejó dicho que si los mexicas fueron "un pueblo de soldados y sacerdotes, astrólogos y sacrificadores", ese pueblo también lo fue de poetas que le dieron "breves y prodigiosos relámpagos de poesía". En su honor unos cuantos de esos relámpagos he traído aquí a la memoria. Lo que me he atrevido a hacer es acercar la expresión de esos maestros de la palabra con la persona y el pensamiento de uno de nuestros más excelsos poetas.

Octavio Paz, que por su obra recibió el premio Nobel, no fue ajeno a los rostros de la poesía náhuatl. Si estuvo cerca de otras muchas culturas con sus formas de pensar y sentir, se mantuvo también próximo a lo suyo, eso precisamente acerca de lo cual –nos dice– "Varias veces, no sin temor, me he atrevido a escribir..."

[Ensayo inédito.]

Charles Tomlinson

## Un juego libre de pensamiento

Deseo escribir sobre Octavio Paz como crítico y como hombre. Sin lugar a dudas su mayor logro es su poesía, que ha recibido merecido reconocimiento y alabanza mundial. El esfuerzo crítico de Paz se asemeja, en mi opinión, al de Matthew Arnold (a pesar de todas las diferencias de sensibilidad y época), en lo que tenía éste de deseo de "desprovincianizar" a los ingleses en el siglo XIX, empeño que encuentra sorprendente paralelo en la prosa de Paz: la desprovincianización de su México natal. El hecho de que desprovincianice al mismo tiempo aquellas culturas fuera del territorio mexicano en las que goza de audiencia representa una saludable extensión a su propósito. Parto de la idea de que la crítica política y literaria de Paz son producto de una misma fuente: la de la inteligencia no doctrinaria. De este modo, desde *El laberinto de la soledad* en adelante, a través de sus últimos libros críticos como *Corriente alterna* y *Los hijos del limo*, la intención de Paz ha sido la de exponer a sus conciudadanos y al resto de nosotros –y aquí empleo la formulación del mismo Arnold– "lo mejor que se sabe y piensa". El propósito de "The Function of Criticism at the Present Time" de este último, en "una época de disolución y transformación" en que "inevitablemente se rompen hábitos, lazos, asociaciones", era la de asistir en la formación de "una situación intelectual que pudiera aprovechar fructíferamente el poder creativo". Ése ha sido, casi instintivamente, el deseo de Paz en la fundación primero de *Plural* y más tarde, tras la forzada supresión de dicha revista, de *Vuelta*. Los imperativos arnoldianos subyacen tanto en los libros como en estas dos aventuras literarias: garantizar que la sociedad esté "penetrada de pensamiento fresco, inteligente y vivo, proponerse proporcionar a nuestra conciencia juego libre y ampliar su alcance, dejando que toda nuestra actividad esté rodeada de un juego libre de pensamiento". Estas dos últimas citas proceden de *Culture and Anarchy*, de Arnold. En estos planteamientos el mayor enemigo de Arnold era el benthamismo con su rígida desiderata de los logros humanos y económicos. El enemigo de Paz ha sido cada vez más esa criatura ilegítima del benthamismo, la inteligencia mexicana izquierdista con sus dogmas pasados

de moda, dirigidos también hacia "la mayor felicidad del mayor número", y su aversión por la inteligencia no partidaria.

Al decir que Paz se vio impulsado casi instintivamente a fundar *Plural* y *Vuelta* con el propósito de crear "una situación intelectual que pudiera aprovechar fructíferamente el poder creativo", me encuentro pensando inmediatamente en el hombre que conozco: el instinto que subyace a su conversación es el de liberar en los demás las dotes que tienen y, en el contexto de las dos revistas, combinar esas dotes en la creación de una atmósfera y una situación con consecuencias culturales. En mi propio caso puedo añadir también que un encuentro con Paz significa un impulso extremadamente poderoso hacia nuevos pensamientos y creatividad. El resultado más palpable de ello, su aliento para mi arte gráfico, ha sido su desarrollo casi imprevisto durante los últimos diez años –un desarrollo que ha cobrado sentido e incluso dirección gracias a su ensayo brillante e incisivo que sirve de introducción a las reproducciones de mi trabajo en *In Black and White* (Carcanet Press, 1976).

En 1967 nos encontramos por casualidad en el aeropuerto de Roma y seguimos viaje juntos a las lecturas del festival de Spoleto. Nuestra aventura más reciente ha sido una secuencia bilingüe en forma de soneto, "Hijos del aire", publicada este año en México. Entre Spoleto y esa secuencia se produjo otro poema escrito en común con Paz, Roubaud y Sanguineti: "Renga", de 1969. Hemos traducido recíprocamente nuestras obras y nos hemos escrito poemas el uno al otro; nos hemos reunido y conversado en Italia, París, Londres, Gloucestershire y América. Para mí, aún permanecen en formas muy profundas y secretas las reverberaciones de aquellos encuentros, formas difíciles de articular o de explicar. Estoy seguro de que han tenido como resultado cambios en el énfasis de mi obra poética. Y aquel primer encuentro en Spoleto nos reunió en un "juego libre del pensamiento" que hizo posible el siguiente poema, argumentación afectuosa contra una parte de la herencia surrealista de Paz.

In the fullness of time
a letter to Octavio Paz

*The time you tell us is the century and the day*
*of Shiva and Parvati: imminent innocence,*
*moment without movement. Tell us, too, the way*
*time, in its fullness, fills us*

*as it flows: tell us the beauty of succession*
*that Breton denied: the day goes*
*down, but there is time before it goes*
*to negotiate a truce in time. We met*
*sweating in Rome and in a place*
*of confusions, cases and telephones: and then*
*it was evening over Umbria, the train*
*arriving, the light leaving the dry fields*
*and next the approaching roofs. As we slowed*
*curving towards the station, the windows ahead swung*
*back into our line of vision and flung at us*
*a flash of pausing lights: the future*
*that had invited, waited for us there*
*where the first carriages were. That hesitant arc*
*we must complete by our consent to time–*
*segment to circle, chance into event:*
*and how should we not consent? For time*
*putting its terrors by, it was as if*
*the unhurried sunset were itself a courtesy.*

En la plenitud del tiempo
una carta a Octavio Paz

El tiempo del que nos hablas es el siglo y el día
de Parvati y de Shiva: inocencia inminente,
instante inmóvil. Dinos, también, el modo
como el tiempo, en su plenitud, nos llena
mientras fluye: dinos la belleza de lo sucesivo
que Breton rechazó: el día se va
extinguiendo, pero hay tiempo, antes de su partida,
de alcanzar una tregua en el tiempo. Nos conocimos
sudorosos en Roma, en un lugar de confusiones,
teléfonos y maletas: y luego
fue la noche en Umbría, llegaba
el tren, la luz dejaba atrás los campos secos,
y más allá se acercaban los techos. Cuando bajamos
la velocidad en la curva hacia la estación, las ventanillas de adelante
oscilaron de nuevo a nuestro campo visual y nos lanzaron
un resplandor de luces intermitente: el futuro
que nos había convocado, nos esperaba ahí,

donde estaban los primeros vagones. Es ése el arco vacilante
que debemos completar al aceptar el tiempo
–el segmento que se cierra en círculo, la posibilidad en acontecimiento.
¿Y cómo podríamos no aceptarlo? Cuando el tiempo dejó a un lado
sus terrores, fue como si
la lenta puesta de sol fuera en sí misma una cortesía.

[Pere Gimferrer (comp.), *Octavio Paz, el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1982.]

Nadine Gordimer

## El arte del poeta arquero

Conocí a Octavio Paz en los años setenta, como invitada a su casa de la ciudad de México. Una larga comida sazonó las delicias de su espíritu opulento. Era un hombre con una cabeza muy grande, que podría haber sido modelo de un monolito de la isla de Pascua. La gran extensión de su frente blanca contenía, en una línea recta a lo largo del límite del cráneo, el drama de la espesa cabellera, negra y ondulada. Al escucharlo, se tenía la impresión de que esa frente era como un faro del que irradiaba la iluminación. Cada tema que tocaba brillaba con luz nueva.

Tuvimos después contactos esporádicos, y recientemente cambiamos algunas cartas: tratábamos de organizar su visita a Sudáfrica, auspiciada por el Congreso de Escritores Sudafricanos. Tenía un vivo interés en nuestro país, y sólo su mala salud echó por tierra sus planes.

Octavio Paz fue un gran poeta contemporáneo. Él mismo se definía, más precisamente, como un poeta hispanoamericano, que escribía en español. Porque la lengua era para él no sólo el instrumento de su poesía, el arpa de su lírica: veía en ella el motor esencial del destino de la sociedad humana; un barómetro confiable de la situación ideológica, política y social, y de la responsabilidad individual ante ella.

En una de sus obras clásicas, *Posdata*, escribió: "Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados". Sobre el problema de la corrupción escribió:

> Los moralistas se escandalizan ante las fortunas acumuladas por los antiguos revolucionarios pero no han reparado en que a este florecimiento material corresponde otro verbal: la oratoria se ha convertido en el género predilecto de la gente próspera [...]. Al lado de la oratoria y sus flores de plástico, triunfa y se propaga la sintaxis bárbara en los diarios, las inepcias de los programas de la televisión norteamericana doblados en nuestro idioma por gente que ignora tanto el inglés como el castellano, la diaria deshonra

de la palabra en altavoces y radios, la cursilería empalagosa de la publicidad –toda esa asfixiante retórica...

Sus convicciones lo llevaron inevitablemente a convertirse en un escritor *engagé*: como Pablo Neruda o Federico García Lorca, era uno de esos poetas supremos cuyo brillo revela el sinsentido de la idea, propia de espíritus pequeños, de que ocuparse de los desórdenes y conflictos de la propia sociedad y su extensión en el mundo, e introducir las pendencieras materias de la política y la sociedad en la torre de marfil, corrompe y destruye la verdadera creatividad.

Octavio Paz corrió de muchas formas el riesgo de comprometerse, durante las recurrentes crisis de México, y aun aceptó una embajada del gobierno mexicano –un sacrificio, sin duda, para un escritor que expresaba tan abiertamente sus juicios– por la que vivió seis años en la India. Renunció en 1968, cuando el gobierno mexicano respondió a balazos y con la muerte a los estudiantes que protestaban en la plaza de Tlatelolco.

Pero lo más perdurable de su activismo –su activismo intelectual, si puede hacerse tal distinción en la personalidad de un hombre tan total–, el tesoro que nos hereda junto con su poesía, es la vasta ontología de sus ensayos. En ellos, la significación de la literatura, la historia, la política y el concepto del tiempo se interrelacionan, a partir de su filosofía del lenguaje, en un discurso de perfecta lucidez sobre nuestro ser. Uno de mis ejemplos favoritos de esa simbiosis:

> Cada vez que los europeos y sus descendientes norteamericanos han encontrado a otras culturas y civilizaciones, los han llamado *retrógrados*. No es la primera vez que una raza o una civilización ha impuesto sus formas sobre otras, pero es ciertamente la primera vez que una ha establecido como idea universal no un principio inmutable, sino al cambio mismo. El musulmán o el cristiano basó la inferioridad del extraño en la diferencia de fe; para los griegos, los chinos o los toltecas, él era inferior porque era un chichimeca. Desde el siglo XVIII los africanos o los asiáticos han sido inferiores porque no eran modernos. El mundo occidental se ha identificado asimismo con el cambio y el tiempo, y no hay otra modernidad que la de Occidente [...] los nuevos perros paganos pueden contarse en millones [...] son llamados los "pueblos subdesarrollados". "Subdesarrollado"... –este adjetivo pertenece al lenguaje castrado y anémico de las Naciones Unidas. La palabra no tiene un significado

preciso en el campo de la antropología y la historia, no es un término científico sino burocrático... Su vaguedad enmascara dos ideas: la primera da por sentado que sólo existe una civilización, o que diferentes civilizaciones pueden ser reducidas a un solo modelo –la civilización moderna occidental–; la segunda afirma que los cambios en las sociedades y culturas son lineales y progresivos y que son medibles.

Este segundo argumento descalificador puede parecer extraño viniendo de un demócrata de izquierda; pero la respuesta de Octavio Paz podría volver contra él mismo otro de sus acerbos razonamientos:

La razón crítica [...] actúa como autocrítica. Gobierna tanto como se despliega y se toma a sí misma como objeto de análisis, duda o negación... En el pasado el fin de la crítica era la verdad; en la época moderna la verdad es la crítica. No una verdad eterna, sino la verdad del cambio.

Sin embargo, Octavio Paz no era pesimista. La belleza de las imágenes de su poesía, la elegante alegría con que maneja el lenguaje, cuyo poder tanto venera, son una afirmación de amor a la vida:

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
Zumba la luz, dardos y alas.
Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en el agua
extiendo mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
copa de eternidad!

Esta sensibilidad coexistió en él con su furia revolucionaria contra una sucesión de gobiernos corruptos e incompetentes:

Hemos desenterrado a la Ira
[...]
La fuente del agua lunar es un muladar
El parque de los enamorados es un muladar
La biblioteca es una madriguera de ratas feroces
La universidad es el charco de las ranas

El altar es la tramoya de Chanfalla
Los cerebros están manchados de tinta
Los doctores discuten en la ladronera
Los hombres de negocios
manos rápidas pensamientos lentos
ofician en el santuario

Cada experiencia, por remota que pudiera parecer a la inspiración poética o a la prosa de imaginación, despertó la creatividad de sus sentidos y su inteligencia. Su estancia como embajador de México en la India fue el origen remoto de la notable colección de ensayos, de 1995, que van de la celebración personal de su vida en ese país, pasando por sus exploraciones del arte, la literatura, la música y las religiones indias, a la comparación de las civilizaciones islámica, hindú y occidental a través del curso de la historia. "La India", escribió, "no entró en mí por la cabeza sino por los ojos, los oídos y los otros sentidos." Y cita a un poeta anónimo indio: "Admira el arte del arquero: / no toca el cuerpo y rompe el corazón".

Esta reciente colección de ensayos se llama en inglés *In Light of India*: A la luz de la India.[1] A la luz de todo lo que Octavio Paz escribió, todos los que hemos leído su obra recibimos su luz. El suyo fue el arte del poeta-arquero, que va directamente al corazón y el espíritu, donde es uno el centro del ser.

Traducción de Aurelio Asiain

["Art of the Poet-Archer", traducción al español en *Vuelta*, n. 259, junio de 1998.]

[1] El título original del libro es *Vislumbres de la India* [N. del E.].

Dario Puccini

## Las obras

Desde siempre ha existido una íntima relación entre la poesía de Paz (1914) y sus numerosos ensayos, ya sean éstos de crítica literaria, de arte, de costumbres, de historia, de política o de otros temas, y existe también una correspondencia continua de tonos y de acentos, una ósmosis substanciosa y continua, incesante. El mismo Octavio Paz en persona escribe y repite hasta el cansancio esta constatación, y vemos que la defiende, y que vuelve a sostenerla antes y después de haber recibido el Nobel en 1990, con la misma insistencia, o incluso más, que sus mismos críticos y comentaristas. Pero aunque tal afirmación haya sido repetida tantas veces, tenemos que volver a pronunciarla de nuevo aquí y volver a reflexionar sobre ella, porque precisamente en esa relación entre poesía y ensayo se reconoce el eje principal que nos permite leer con coherencia su poesía y los demás frutos de su ingenio, puesto que, incluso cuando escribe en prosa, como crítico o estudioso, Paz piensa y concibe el texto como poeta, o comienza a formar, a modelar elementos que más tarde se plasmarán maravillosamente en versos.

Una de las formas con las que expresa esta cualidad esencial, sencilla y tangible, se halla en el hecho de que, a su parecer, la imaginación contiene en sí misma una potencia sin límites, sin control e inspirada; y que, por otro lado, el mundo real pareciera que se nos presentase a los seres humanos sólo y precisamente para que lo escuchemos y hurguemos en él sin límite alguno, sin control y con genialidad. Dicho de otra manera: tal como se presenta a la inteligencia y a la fantasía, el espectáculo de lo real es una página abierta pero al mismo tiempo es un tormento o un enigma para el escritor cuando se entrega en cuerpo y alma a su poesía y cuando es un pretexto que estimula la meditación. En definitiva, para Paz la palabra es al mismo tiempo manantial y generadora de cualquier actividad expresiva, creadora y crítica.

Recientemente el mismo Paz ha explicado esta doble predisposición, con una descripción pertinente y una evocación extraordinariamente persuasiva:

Pasaron los años. Seguí escribiendo poemas que, con frecuencia, eran poemas de amor. En ellos aparecían, como frases musicales recurrentes –también como obsesiones–, imágenes que eran la cristalización de mis reflexiones. No le será difícil a un lector que haya leído un poco más mis poemas encontrar puentes y correspondencias entre ellos y estas páginas. Para mí la poesía y el pensamiento son un sistema de vasos comunicantes. La fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo. Vivir es también pensar y, a veces, atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía.[1]

Aunque ésta será una idea continuamente presente en esta introducción a la obra de Paz, es útil que esta constante haya sido entendida enseguida como exordio y con decisión.

Así pues, Octavio Paz se presenta al lector de su propia lengua (el castellano) y al lector de otras lenguas, incluida la nuestra (el italiano), con una obra desmesurada, rica, ininterrumpida y fecunda: la obra poética; e incesante y multiforme: la ensayística, que se difunde en la primera con el peso específico de la palabra reflejada y con la irradiación de la escritura, la meditación, la crítica, la participación, la pasión artística o, a menudo, política. De alguna forma están fuera de estas dos categorías de que hablamos (poesía y ensayo) sólo dos obras: un texto teatral, *La hija de Rappaccini* (1956), claramente inspirada en el relato de Hawthorne, y *El mono gramático* (1973), libro sobre el que volveré luego y que oscila entre poesía, memoria y meditación, acercándose a lo que podría ser un poema en prosa.

Así, aun considerando a la poesía como el elemento prevalente y sin duda alguna más importante, peculiar y decisivo en la obra de Paz, tengo que señalar que su posición de ensayista, de *maître à penser*, hace de él uno de los últimos representantes de esos intelectuales que creen en la propia misión y por lo tanto no dejan de hablar en toda ocasión y oportunidad. Y quien tiene ojos para llegar hasta lo hondo se da cuenta de que Octavio Paz, como Jorge Luis Borges, puede ser considerado con razón uno de los pocos hombres de la cultura y de luminoso prestigio capaces de hablar con autoridad a todo el mundo occidental, aunque lo haga desde esa periferia que se llama América Latina. Pero no todos tienen ojos tan penetrantes, y es deplorable que

[1] Véase el prólogo a *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral-Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.

en Europa no se le siga y escuche más a menudo como es seguido y escuchado desde hace tiempo en los países de América (incluido Estados Unidos) y en España. Y cuando él afirma, como hemos visto antes, que "la fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo", o bien cuando asegura que él se siente sobre todo un poeta, pero que habiendo escrito "ensayos porque [su] temperamento es principalmente reflexivo", "desde joven mis modelos fueron aquellos poetas que reunían dos vertientes, la vertiente de la creación y la de la reflexión" –Paz aquí cita a Baudelaire, a Antonio Machado y a Eliot–, se puede decir que Paz ya está tramando su biografía intelectual, con la que, tras algunas premisas imprescindibles, quisiera yo dar comienzo a las reflexiones concretas y globales sobre nuestro escritor. Y conforme avancemos, veremos en qué marco de coherencia y de unidad dialéctica el escritor mexicano ha encerrado su propia obra.[2]

La biografía intelectual de Octavio Paz, la que descansa sobre las ideas pero que está marcada, y esto es claro, por todas las experiencias concretas que ha ido viviendo desde la infancia hasta el día de hoy, se puede reconstruir (con facilidad o con dificultad) siguiendo dos caminos: a través de las numerosas entrevistas que ha concedido a periodistas, críticos y estudiosos (y es el camino más fácil y el que seguiré), o bien a través de su poesía, la cual, sin embargo, nunca ha sido una poesía de confesión directa ( y de ahí nacen las dificultades). Como una clara señal, en ocasión de una entrevista[3] él mismo se refirió a esa segunda manera más encubierta y ardua, citando una poesía suya que puede aparecer como un programa:

Hermandad

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura

[2] Estas citas están tomadas de la entrevista "Lichiko Internacional" recogida en el volumen *Pequeña crónica de grandes días* (Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 108-109).

[3] En la entrevista de Carlos Castillo Peraza, ibid., pp. 153 y 155.

y en este mismo instante
alguien me deletrea.

Hablar de este último verso –"alguien me deletrea"– es una buena oportunidad para que Paz responda a Carlos Castillo Peraza sobre algunas incursiones suyas en la religión y la metafísica, el Oriente sagrado y el Uno de Plotino, para explicar su relación con la divinidad, como buen laico o, como él mismo dice bromeando, como "pagano". Y es en esta entrevista donde Paz reafirma su convicción de que los evangelizadores en México lograron un gran resultado: el de cambiarle a un pueblo su religión.

> En lo cual fracasaron el liberalismo y la modernidad. Esto yo no lo sabía, pero lo adiviné cuando escribí *El laberinto de la soledad.* Mi obra es un intento de diálogo con el ser del mexicano, y en el centro de este diálogo está la religión, como lo está también en mi ensayo *El arco y la lira.*

Pero los cimientos de la biografía intelectual de Paz están clavados sólidamente en su infancia. El primero es borroso, pero tenaz y persistente el llanto suyo, de niño, echado en un diván, mientras la gente de casa pasa a su lado y no lo oye y casi ni lo ve: el padre se había "ido a la Revolución" y aquello era un desgarrón violento aunque sólo intuido oscuramente. El segundo cimiento está plantado en el "destierro", una impresión de exilio, o mejor, una fuerte experiencia de incomprensión y de separación que viene de su sentirse extraño en medio de los niños "gringos" de Los Ángeles, cuando su familia fue obligada a expatriarse, y al volver a su patria, otra vez ese sentirse absurdamente extranjero, hablando ya ridículamente su propia lengua, entre los niños mexicanos en la ciudad de México. (No hay que olvidar en ningún momento que Octavio Paz es quizá el primer latinoamericano que reflexiona y escribe muy a menudo y sin prejuicios sobre los vecinos yanquis.) El tercer cimiento es el que plantan, en contraste, la figura del abuelo y la del padre...

Traducción del italiano de Francisco J. Lobera Serrano

[*Octavio Paz* (introducción y notas de Dario Puccini), Utet, colección I Nobel, I, Turín, 1995.]

Carlos Monsiváis

## Octavio Paz y la izquierda

En 1937, Octavio Paz tiene veintitrés años y es previsiblemente de izquierda. El avance del fascismo y el comunismo preocupan intensamente en América Latina, y la Unión Soviética parece el valladar inexpugnable. Paz es profesor en Mérida en el programa de escuelas para los obreros, defiende a la República española y escribe poesía política de cuya calidad recelará, pero en donde ya explora las tensiones entre poesía e historia, una de sus obsesiones recurrentes: "Has muerto, camarada / en el ardiente amanecer del mundo..."

En 1937 Paz asiste en Valencia al congreso mundial de escritores antifascistas. La resistencia al franquismo es una causa esencial de la izquierda, que también –crímenes son del tiempo y de la transformación voluntaria e involuntaria– cree férreamente en Stalin y los soviéticos, aprende el dogmatismo para asumir el internacionalismo proletario y no concibe la existencia de los Procesos de Moscú o los considera inevitables por las inminencias de la guerra y el acoso imperialista. Paz comparte también la certeza: hay opciones ante el capitalismo ruin y el fascismo homicida. ¿Cómo no actuar así en el periodo de tempestades históricas que a todos afectan? Los treinta son los años de militancia, y los escritores de izquierda ven en la poesía y la narrativa armas de combate que, literalmente, alimentan desde la página la revolución.

El atractivo de la Revolución –mayúsculas iluminadas– encandila a varias generaciones. ¿Cómo no soñar con reconstruir el sentido de la historia, y desatar la equidad que distribuya entre todos, además de justicia salarial, estímulos del arte y la cultura? Paz se desprende pronto de la idea mecánica y mesiánica de Revolución, pero jamás renunciará a la visión de comunidades animadas por la obtención de la plena humanidad. Además, por razones de familia, de formación cultural y de simple atmósfera urbana, Paz siempre valúa a la Revolución mexicana, en especial a Emiliano Zapata. Y junto a la Revolución, como en cadena, otros temas apasionan a Paz: la revelación, la vuelta a los orígenes, la reconciliación y la recuperación del pasado, los trámites de la integración nacional. El nacionalismo, al que cuestiona a fondo, también lo constituye.

En España Paz ve instalarse, al lado del heroísmo y la solidaridad, la

"inquisición" de corte soviético. Se censura despiadadamente a André Gide por su *Retorno de la URSS* y, en plena guerra, se persigue a trotskistas y anarquistas y se ejerce la intolerancia a nombre del antifascismo. Paz se va distanciando de la izquierda estalinista (casi la única existente en el momento) y se reorienta a través del examen y el rechazo de los dogmas.

A Paz le resulta decisivo el encuentro en Europa con Pablo Neruda. "La influencia de Neruda fue como una inundación que se extiende y cubre millas y millas –aguas confusas, poderosas, sonámbulas, informes." Paz conoce a Neruda en París y lo reencuentra en Valencia en el congreso mundial de escritores antifascistas, y luego en México, donde es cónsul de Chile. Pero lo que Neruda aporta de genio poético y solicitud amistosa, lo rebaja con su sectarismo y su exigencia de vasallaje. Paz se pelea con él y se aleja en definitiva de un tipo de poesía y de "compromiso". Neruda detesta a los "artepuristas", a los cultivadores del "arte por el arte". Paz defiende el derecho a la libre expresión. Y se desentiende de una estética y de una ética fundadas en la utilidad política de la poesía, abocándose a la construcción (o mejor: el perfeccionamiento) de su voz original.

**De la revolución como involución**

En *El ogro filantrópico* (1979), Paz escribe:

> Cuando pienso en Aragon, Éluard, Neruda y otros famosos poetas y escritores estalinistas, siento el calosfrío que me da la lectura de ciertos pasajes del Infierno. Empezaron de buena fe, sin duda. ¿Cómo cerrar los ojos ante los horrores del capitalismo y ante los desastres del imperialismo en Asia y África y nuestra América? Experimentaron un impulso generoso de indignación ante el mal y de solidaridad con las víctimas. Pero insensiblemente, de compromiso en compromiso, se vieron envueltos en una malla de mentiras, falsedades, engaños y perjurios hasta que perdieron el alma. Se volvieron, literalmente, unos desalmados. Puedo parecer exagerado: ¿Dante y sus castigos por unas opiniones políticas equivocadas? ¿Y quién cree hoy en el alma? Agregaré que nuestras opiniones en esta materia no han sido meros errores o fallas en nuestra facultad de juzgar. Han sido un pecado, en el antiguo sentido religioso de la palabra: algo que afecta al ser entero.
> En 1950 el escritor francés David Roussel publica un informe sobre

los campos de concentración en la URSS. Es el tiempo de la Guerra Fría, y la izquierda se abstiene de la mínima crítica "para no darle armas al enemigo". Paz desecha la intimidación y publica en la revista argentina *Sur* unos documentos sobre el genocidio estalinista. De inmediato se le tacha de "anticomunista", entonces el instrumento de contención moral que se opone a las devastaciones de la Guerra Fría, y que se irá banalizando al emplearse no contra quienes son "instrumentos del Pentágono", sino contra los críticos de un orbe dictatorial. Paz desecha el membrete, y reivindica en *El arco y la lira* la idea de una comunidad universal en que cese la dominación de los unos sobre los otros, y en donde la libertad y la responsabilidad personal reemplacen a la moral del autoritarismo y el castigo. A esa idea –la sociedad en donde se borra la distinción entre trabajo y arte– se adscribe: "Renunciar a ella sería renunciar a lo que ha querido ser el hombre moderno, renunciar a ser [...]. El marxismo es la última tentativa del pensamiento occidental por reconciliar razón e historia".

La izquierda mexicana y latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta es un antecedente irreconocible de la izquierda actual. Atenida en sus débiles y lejanas instancias de poder al ejercicio melodramático de la autoridad moral, arrinconada por la represión y la Guerra Fría, generosa y mezquina en su combinación de protesta valerosa y dogma, la izquierda reconocible se divide entre el Partido Comunista Mexicano y los sectores del nacionalismo revolucionario, absortos en negar su fracaso, calificado por José Revueltas de "inexistencia histórica". La izquierda apenas lee, doblegada por el prejuicio o por algo pavoroso: la revisión ocasional de literatura soviética y la entrega a la verbomanía. A los escritores de calidad se les califica de "habitantes de la torre de marfil", y no se conocen las obras de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, los Contemporáneos, Paz. De hecho, el sector que mantiene el rigor intelectual y de internacionalización cultural en esta etapa es un sector sin ideología aparente, ni nacionalista ni clerical.

A Paz lo determina en alto grado su observación de esta izquierda, y mucho tiempo después seguirá reconociendo en los grupos progresistas (para usar una palabra jubilada) los rasgos del letargo estalinista. Pero el panorama varía drásticamente en unos años.

**Los catecismos y las multitudes en revuelta**

En 1956, las revelaciones de Jruschov en el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, la invasión de Hungría y la militarización a fondo de las "democracias populares", atan en definitiva la doctrina marxista a la suerte del socialismo real (aún no a cargo de tan gentil nombre). El "marxismo" que se divulga se simplifica hasta la caricatura (y poquísimos se dan cuenta), la "religión" del materialismo histórico se muda a la escolaridad elemental, la burocracia desplaza a la militancia heroica, y las posibilidades de éxito de la doctrina ya no se hallan en Europa y Estados Unidos, sino en los países del Tercer Mundo. En México el estalinismo cede, y su lugar lo invade una burocracia rígida y temblorosa (no hay contradicción) y oleadas de militantes que en unos años desertan (para "asimilarse") o petrifican su radicalismo.

La generación emergente poco o nada tiene que ver con la tradición presuntamente bolchevique. Lo suyo combina modernidad con preocupación social: se frecuenta la cultura norteamericana y la europea, se adopta una nueva sensibilidad marcada por el cine y la literatura, se vive la pasión por el rock y las "puertas de la percepción" (lo que Paz analiza admirablemente en *Corriente alterna*). Todos son lectores y en alguna medida deudores de *El laberinto de la soledad*, un clásico instantáneo; en la educación de todos se han filtrado ecos o residuos del marxismo (transmitido brumosamente por la enseñanza universitaria), a todos les importa distanciarse de la lógica represiva, porque el deseo y el despliegue erótico figuran entre sus reclamaciones esenciales: todos, con o sin este término, se consideran *disidentes*.

Es la generación a la que el movimiento de 1968 le confiere identidad y experiencia límite. Si una parte de los líderes pertenece a la izquierda tradicional, el tono del movimiento es considerablemente más libre.

El 2 de octubre de 1968, el presidente Gustavo Díaz Ordaz ordena al ejército y la policía reprimir un mitin estudiantil en la plaza de las Tres Culturas. Hay provocación, se dispara sobre la multitud desarmada, y el resultado es de trescientos a quinientos muertos, nunca se sabrá la cifra exacta. Paz, embajador de la India, renuncia ese día al cargo y escribe un poema:

La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:

si
una nación entera se avergüenza
es león que se agazapa
para saltar.

Tarda el salto felino, pero Paz, hasta ese momento un autor respetado a lo lejos, se convierte en figura centralísima al ser el *único* funcionario que discrepa abiertamente de la impunidad homicida del régimen. Los sectores democráticos localizan en Paz a un líder moral, pero Paz no está dispuesto a un rol estatuario y no se identifica con la imagen romántica y militante que se le propone. Lo suyo no es abanderar a la izquierda, y no combate a las instituciones y al Estado mexicano, sino aboga por la democracia y analiza sus gravísimas imperfecciones.

**Las variedades de la izquierda**

¿Cómo explicarse las querellas, los desencuentros, la lectura compulsiva y los reencuentros de la izquierda mexicana con Paz? Un punto de partida: así Paz vea en ella a fin de cuentas un bloque coherente, como cualquier otra tendencia la izquierda dista de ser homogénea, su coherencia no es muy apreciable y consta de grupos y personas muy diversos, unidos en un pacto implícito por anhelos de justicia social, oposición al imperialismo norteamericano y críticas y enfrentamientos con el régimen del PRI, básicamente. La unidad se resquebraja al llegar la discusión de tácticas. El Partido Comunista se adjudica el todo de la izquierda, y así lo percibe vagamente la sociedad dominada por las atmósferas de la Guerra Fría. Pero por más intrepidez y entrega que exhiba, un grupo sectario no es necesariamente el más representativo. En las descripciones de Paz falta por lo común la izquierda social, o ésta consiste en "los intelectuales", especie a la que agranda hasta darle un carácter mayoritario, que nunca tuvo (hasta fechas recientes, la mayoría de los intelectuales era neutral o declarativamente priista). Y lo que no se registra cuenta en demasía: el sector de los lectores, de los partidarios de la democracia representativa, de los que se entusiasman y se decepcionan de la Revolución cubana y el sandinismo, de los interesados en las libertades personales, de las feministas, de los ecologistas, de las minorías legítimas. Éstos también son izquierda y leen provechosamente a Paz.

Ante el fracaso del capitalismo y del socialismo real, Paz propone

la democracia desde los años setenta. El término, al principio rechazado por los creyentes absolutistas en la revolución, se va imponiendo y se convierte en el *leitmotiv* de nuestros días. Pero es penoso, Paz lo reitera, construir la democracia en países sin tradición de sociedad civil fuerte y con regímenes autoritarios. Y a esto se agrega el ocaso de las utopías, el derrumbe de la ilusión del desarrollo incesante. ¿Qué hacer entonces? Se propone la búsqueda de otro proyecto, más humilde, pero más humano y más justo.

Paz combate incongruencias y limitaciones del pensamiento comunista, entre ellas su minimización de las libertades, su eliminación moralista del deseo y su persecución de los "heréticos". Es frontal la batalla contra "la ideocracia", la intelectualidad de izquierda que defiende o se niega a ver la realidad del socialismo del Este, y se adhiere al "estalinismo tropical", el castrismo, el gran espejismo latinoamericano de los años sesenta, que en la década siguiente comienza a exhibir su muestrario de crímenes y errores: represión intelectual, fracaso económico motivado por la prepotencia caudillista, campos de trabajo forzado para disidentes religiosos y sexuales, moralismo medieval. En 1971 se produce el caso Padilla, al obligar el Estado al poeta Heberto Padilla a declararse culpable de "crímenes contrarrevolucionarios" (hablar con periodistas extranjeros, el mayor de ellos). Paz es muy preciso. La autodivinización de los jefes exige como contrapartida, afirma Paz, la autohumillación de los incrédulos. Y recapitula:

> Todo esto sería únicamente grotesco si no fuese un síntoma más de que en Cuba ya está en marcha el fatal proceso que convierte al partido revolucionario en casta burocrática y al dirigente en César. Un proceso universal y que nos hace ver con otros ojos la historia del siglo XX. Nuestro tiempo es el de la peste autoritaria: si Marx hizo la crítica del capitalismo, a nosotros nos falta hacer la del Estado y las grandes burocracias contemporáneas.

Paz no es el único de los mexicanos en protestar por el caso Padilla. También firman documentos de protesta y examinan la "confesión" Carlos Fuentes, José Revueltas y José Emilio Pacheco, entre otros. Pero Paz es la figura más relevante, entre otras cosas, por la solidez de su examen del socialismo real. Como es costumbre admitir, el desastre de una causa es arduo. En América Latina se defiende a Castro y Julio Cortázar publica su "Policrítica a la hora de los chacales", quizá su texto más débil. A Paz se le responde, pero sin brío. La

izquierda política ha perdido por lo común la destreza en la polémica. Y la izquierda social y cultural admira a Paz, al que reconoce desde *Posdata*, su análisis del 68 cuyas tesis, se compartan o no, se estudian muy seriamente. Y para acudir a la tan incómoda geometría política, usada hasta el final por Paz, la izquierda social y cultural es devota de su poesía y aun cuando regularmente se irrite con alguna de sus actitudes, aprecia vastamente su poderío lírico, la excelencia de su prosa, su don de imágenes. ¿Cómo no agradecer y memorizar "un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea"?

Paz está muy al tanto de la lealtad esencial de la izquierda cultural y social a sus textos. A Braulio Peralta (*El poeta en su tierra*), le declara a propósito de *Tiempo nublado*:

> Siempre creí –y creo– que mi interlocutor natural era el intelectual llamado de izquierda. Vengo del pensamiento llamado de izquierda. Fue algo muy importante en mi formación. No sé ahora [...] lo único que sé es que mi diálogo –a veces mi discusión– es con ellos. No tengo mucho que hablar con los otros.

Y en 1994, al cumplir ochenta años, le insiste a Peralta:

> A pesar de que mi diálogo se ha transformado con frecuencia en disputa, nunca se ha interrumpido. Al menos por mi parte. En mi fuero interno converso y discuto silenciosamente. Son mis interlocutores. Se trata de un diálogo en vías de extinción: pronto no habrá derecha ni izquierda. De hecho esa distinción ha desaparecido casi enteramente en Europa.

Tal eclipse no se da en América Latina, donde a partir del bien o mal llamado neoliberalismo (así identificado de modo unánime), y de las estrategias de "la nueva evangelización" de América, la derecha se insolenta, exige el control de la educación pública, afirma la naturaleza eterna de la desigualdad, somete a sus contrincantes a campañas de linchamiento moral, identifica muy al estilo de la Guerra Fría como "subversivo" a todo proyecto de justicia social, legitima el saqueo en nombre de la "libertad de empresa" y se esfuerza en levantar la teocracia del mercado libre. Y la existencia de esta derecha garantiza la continuidad de la izquierda.

1989 es un acontecimiento único. Pese a sus tres libros sobre totalitarismo y democracia (*El ogro filantrópico, Tiempo nublado* y *Pequeña*

*crónica de grandes días*), Paz admite su sorpresa: "Siempre creí que el sistema totalitario burocrático que llamamos 'socialismo real' estaba condenado a desaparecer, pero en una conflagración, y temí que en su derrumbe arrasase a la civilización entera". La velocidad de los acontecimientos lo asombra: "No previ que un hombre y un grupo, colocados precisamente en lo alto de la pirámide burocrática, ante la descomposición del sistema, se atreverían a emprender una transformación de la magnitud de esta que presenciamos".

La caída del Muro de Berlín le da la razón a Paz, y permite reconstruir el proceso de la aspereza, las reconvenciones o los brotes de intolerancia respecto a él. Además del encono que causa el estilo del poeta, muy acre en ocasiones, interviene la tradición dogmática de la izquierda partidista y la sujeción al estalinismo o al pensamiento soviético que se prolonga desmedidamente, por lo menos hasta los años sesenta. El fascismo y el nazismo, más la naturaleza perversa del estalinismo, "militarizan" psicológica y políticamente a la izquierda en su conjunto en ese periodo. A la militancia se le quiere por largo tiempo próxima al ánimo militar, y de allí el encono contra los compañeros que discrepan o contra quienes, pudiendo estar en la misma línea, desvían corruptamente su proceder. Esto deja su huella.

En segundo lugar, intervienen las resonancias de la Revolución cubana. Por unos años, Castro le devuelve a la izquierda latinoamericana su "vocación utópica", esto es, su sensación de triunfo pese a todo. Se apoya el desafío al imperialismo norteamericano, cunde el regocijo porque de nuevo la izquierda propicia la modernidad (así sea a través de la violencia) y desde Casa de las Américas, la institución cubana, se propaga la conciencia de la cultura unificada de América Latina. Y al ser ya inocultable la naturaleza del régimen, a la izquierda de nuevo le cuesta trabajo la autocrítica. Paz ha cuestionado las ganas de creer, fundamentales en cualquier causa, y provoca primero el resentimiento y luego la aprobación (en el nivel político, Paz, previsor siempre, escribe para los lectores de mañana).

En tercer lugar, interviene la mezcla de aciertos y, desde mi perspectiva, equivocaciones de Paz. Su puntual seguimiento de las tribulaciones de la izquierda es, con frecuencia, exacto y devastador (véase *El peregrino en su patria*, el tomo VIII de las *Obras completas*, donde incluye artículos de *Plural* y *Vuelta*). Paz, siempre dado a revisar el canon cultural de México, examina a pensadores y críticos, entroniza la modernidad crítica y la crítica de la modernidad, y dicta sentencias: "Hay un anquilosamiento intelectual de la izquierda mexicana,

prisionera de fórmulas simplistas y de una ideología autoritaria no menos sino más nefasta que el burocratismo del PRI y el presidencialismo tradicional de México" (1973). El estalinismo es sin duda más nefasto que el priismo, pero la izquierda mexicana de 1973 no es ni por asomo más nefasta que el PRI y el presidencialismo, para empezar porque su poder es nulo. Paz es exacto en su diagnóstico: "La regeneración intelectual de la izquierda sólo será posible si pone entre paréntesis muchas de sus fórmulas y oye con humildad lo que dice realmente México, lo que dicen nuestra historia y nuestro presente. Entonces recobrará la imaginación política". Sin duda, pero el PRI, el presidencialismo y la derecha eran y son invencibles en materia de sordera institucional y "lo que dice realmente México" no les atañe.

Instalado en el rol del gran intelectual público, Paz, al ver que Echeverría, tras la matanza del 10 de junio de 1971, cesa al jefe del Departamento Central y al jefe de policía, considera que la acción presidencial le devuelve la transparencia a las palabras, pero pronto cambia su entusiasmo por una "confianza condicional y crítica", aunque le adjudica al régimen "un proceso de autocrítica y de liberalización" que jamás cristaliza. En cambio, Paz acierta al trazar la resistencia a la verdad en muchos pronunciamientos izquierdistas. Censura a la izquierda por su renuncia a criticar a la guerrilla:

> La izquierda es la heredera natural del movimiento de 1968, pero en los últimos años no se ha dedicado a la organización democrática sino a la representación –drama y sainete– de la revolución en los teatros universitarios. Pervertida por muchos años de estalinismo y, después, influida por el caudillismo castrista y el blanquismo guevarista, la izquierda mexicana no ha podido recobrar su vocación democrática original. Además, en los últimos años no se ha distinguido por su imaginación política: ¿cuál es su programa concreto y qué es lo que propone ahora, no para las calendas griegas, a los mexicanos? Incapaz de elaborar un programa de reformas viables, se debate entre el nihilismo y el milenarismo, el activismo y el utopismo. El modo espasmódico y el modo contemplativo: dos maneras de escapar de la realidad.

La descripción es casi inmejorable, pero no toma en cuenta factores no de exculpación, sino de matiz: los escollos inmensos para organizar un proyecto distinto en medios absolutamente controlados por el gobierno, los fraudes electorales, las campañas de odio, la perse-

cución en las regiones a los disidentes (que no excluye el asesinato), la compra de líderes, la sordidez que se le ofrece a los heterodoxos políticos como único ámbito permitido. Tampoco en esas fechas el PRI y el PAN se distinguen por su imaginación política, pero se le exige más a la izquierda debido a una insistencia primordial en Paz: la relación entre política y moral. Si la izquierda se olvida de sus planteamientos éticos se olvida de su razón de ser. Cuando la ultraizquierda se precipita en la violencia demencial, tan correspondiente, por otra parte, con la de grupos paragubernamentales, emite Paz su condena: "Emplear métodos fascistas y aun de *gangsters* en nombre del socialismo es una perversión no menos grave que el autoritarismo y el burocratismo estalinianos. Nuestra condenación de la violencia, claro está, no es absoluta".

También Paz es irrefutable al criticar a los intelectuales que no alcanzan a creer que el socialismo puede inspirar el terrorismo, y culpan a la CIA de secuestros y crímenes. Uno de los personajes de un diálogo de interpretaciones complementarias urdido por Paz (*Plural*, julio de 1976) delimita el campo: "Ser de izquierda equivale a tener una bula de indulgencias plenarias. El desprestigio de la derecha y sus ideas es tal que hasta Isabelita Perón y su astrólogo se llaman revolucionarios".

El desprestigio de la derecha persiste, pero ya en 1976 el prestigio de la izquierda declina. Al señalamiento de su sectarismo y su ineficiencia se une el cargo de anacronismo. El que pertenece a la izquierda política, en la opinión no verbalizada pero vigente de la sociedad, es premoderno. Y, sin embargo, la izquierda cultural vive en esos años un desarrollo sin precedentes, y anima en buena medida las atmósferas de crítica y tolerancia. Pero una vez más la política se hace cargo del escenario y sólo se advierte a la izquierda partidaria.

A cambio de tantos aciertos, Paz tenía el derecho a equivocarse. Lo ejerció (véase *Itinerario*) en el caso de Carlos Salinas. Allí fue amable y benévolo. Afirma en su diálogo con Julio Scherer (1994):

> La cuestión de la democracia, antes relegada, se volvió el tema primordial de la discusión política. Han sido decisivas las reformas económicas y políticas realizadas por Carlos Salinas y su equipo. Más jóvenes que los políticos anteriores y con mayor sensibilidad histórica, se dieron cuenta de los cambios de la sociedad mexicana y obraron en consecuencia. Así han logrado sacar al país del pantano en que había caído [...]. Hemos salido de la ruina, hemos saneado

nuestras finanzas y hoy asistimos a la recuperación de nuestra economía; se han restablecido el crédito internacional y la economía mexicana, gracias a las privatizaciones, se ha puesto en movimiento [...]. Y algo más que no se ha dicho: han contribuido indirectamente al proceso de democratización.

Previsiblemente, Scherer le pide que se explique y Paz lo hace.

Con mucho gusto [...]. Uno de los rasgos que ha distinguido al PRI de otros partidos ha sido su inserción en el Estado y, a través del Estado, en la economía: las poderosas empresas estatales. Los miembros del PRI ejercen, sucesiva o simultáneamente, funciones políticas, económicas y administrativas en el gobierno. De paso: ésta es una de las razones que explican la lentitud y la dificultad del proceso democrático en México. Algo semejante, aunque en mayor escala, sucede en los antiguos países comunistas. Pues bien, las privatizaciones han desalojado a los políticos y los burócratas de varios centros vitales de la economía mexicana. Así se ha despejado, en parte, el camino a la democracia.

No sucedió así, como sabemos, así fuera intolerable el peso de la corrupción y la ineficacia de las empresas del Estado. Pero el método usado para las privatizaciones, como se ve, resultó el peor y el más dañino por carecer de supervisión y controles. Paz no podía estar al tanto de las realidades internas, pero confió en Salinas: "Las reformas que ha llevado a cabo el gobierno de Salinas rompen, definitivamente a mi juicio, con el patrimonialismo tradicional de México". Más bien, trasladó el patrimonialismo, y como nunca en nuestra historia, a manos del selectísimo grupo de empresarios que son hoy los dueños ostensibles del país, sin siquiera la esperanza de la renovación por el voto. Según Paz, los cambios de Salinas "no sólo han sido de orden económico y político, sino psicológico: han devuelto a mucha gente la confianza en su país y en su esfuerzo propio. Eso, en una nación con una historia como la nuestra, siempre frágil y vulnerable, es precioso".

No tan curiosamente, y esto lo percibió el poeta, las reacciones más críticas de la izquierda política y aun de la social se desprenden más bien de las críticas de Paz a la URSS, primero, y al castrismo y el sandinismo, después. Allí es precisamente donde la persuasión totalitaria provoca más infelicidad y tragedias (los sandinistas no fueron

totalitarios, pero sí ineficaces, y dista de ser excepcional el fenómeno de Tomás Borge, autor de una entrevista pedestal a Carlos Salinas, entre otras hazañas). Pasado un tiempo, se reconoce la validez de las críticas de Paz y de otros escritores y analistas políticos, mientras se aclara cómo al cerco imperialista los gobiernos del socialismo latinoamericano añadieron torpeza y, en el caso de Cuba, la longevidad de la dictadura.

Paz critica al Partido de la Revolución Democrática, y al EZLN y el subcomandante Marcos. Pero así la izquierda discrepe de sus tesis, las comparta a medias o maneje otros elementos de juicio, en los años últimos la confrontación viene muy a menos. Es vistísimo el aprecio a la obra de Paz y sus aportaciones a la democracia, y las discrepancias, por numerosas y significativas que sean, no impiden la continuidad ya sin fracturas del diálogo, abierto entre sus páginas.

[*Letras Libres*, abril de 1999.]

Juan Gil-Albert

## Octavio Paz

Hace precisamente un año, a los cuatro meses de nuestra lucha, celebrábamos la Alianza de Intelectuales un homenaje a la URSS y México. Recuerdo que aquella mañana, Ángel Gaos, una de las jóvenes inteligencias españolas que quisiéramos ver realizadas, supo atrapar en uno de sus característicos arrebatos oratorios la imagen apasionada de México, que brilló por un momento ante nuestros ojos, dedicados por entero en estos últimos años a una exclusiva esperanza oriental.

Confieso contarme entre los españoles que sometidos por gustos y educación a las normas europeas que imponen no sólo la vida, las relaciones sociales y la creación artística, sino la misma contemplación de sus paisajes y el hábito de sus proporciones, desconocen de América, más por extrañeza que por desvío, su natural existencia y sus posibilidades de porvenir. Digo esto con motivo de Octavio Paz, poeta mexicano en España, de quien la Nueva Colección Héroe de Manuel Altolaguirre acaba de ofrecernos una serie de poemas. Al mismo tiempo nos ha sido dado conocer la obra y la mano joven que trazara esos versos. Y su rara presencia entre nosotros era el más vivo testimonio de aquel México cuyo homenaje celebráramos. Porque todo es extraordinario y nuevo para los españoles, hoy, aislados en sus vicisitudes, cuando momentáneamente reflexionan y ven. Que Octavio Paz nos pareciera o no México, no sería exactamente la cuestión íntima deparada, estoy seguro, a muchos de nosotros, cuando al leerle le hemos reconocido. Por uno de esos juegos indescifrables con que nos sorprende el alma fluida de las cosas, meses antes de su llegada había yo pensado en México frente a los lienzos de Arturo Souto, tal vez por una especial reverberación suntuosa y agria que los anima. Es curioso que en cambio los poemas de Octavio Paz no me hicieran volver hacia su tierra natal la imaginación o el pensamiento, y que fuera España misma la que parecía hablarme a lo largo de sus virginales estrofas de juventud, y *bajo su clara sombra* creí percibir a Garcilaso, escuchando gratamente. Fue una impresión fugaz, cuya oscuridad desde un punto de vista de interpretación directa no se me escapa. Quizás lo que ligeramente y mal conozco de la lírica ameri-

cana me había llegado descompasado y excesivo, con el bronco aluvión del río que se desborda, y contrastando con ello, el equilibrio de esta juventud, su fresca voz y el espontáneo rigor con que se vierte, pudieron haber contribuido a diseñar aquella rápida visión apuntada. Si el ser mexicano es una manera de ser español, no es a través de estos motivos históricos o raciales como sentimos la similitud de la sangre con el poeta; es otro vínculo soterráneo y tenacísimo el que nos da la expresión de su proximidad entrañable, y así es que sólo como una rama lejana del mismo tronco poético queda separado de nosotros, por haber nacido curvándose hacia el otro lado del mar.

¡Cuánto ardor contenido en esos versos que entre nosotros quedan! ¡Cuánta pureza de juventud nos evocan, de esa juventud verdadera en la que una nobleza de alma deja su luz, allí dondequiera que los sentidos se posan descubriendo la vida! Esos mismos deseos de hondura en la expresión de unos sentimientos tan tiernos, ¿no nos muestran a la juventud en su impaciente gravedad, ahora en peligro, según las recientes *Advertencias a Europa*, de Thomas Mann, más que inquieto ante el espectáculo de una facilidad que va hasta el abandono? En nada pueden convenir sus palabras al joven poeta que venimos comentando, pues si los magníficos desfiles de atletas y las utilitarias inclinaciones mecánicas cumplen sin duda ninguna su finalidad histórica, Octavio Paz pertenece a aquellos otros llamados a mantener esa íntima quemazón espiritual, sin la cual las triunfales exhibiciones y las aptitudes técnicas no sirven sino a endurecer, hasta la sequedad, cuerpos perfectos. Justo es hacer resaltar que hoy, entre los españoles, la juventud cercada por la muerte encarna un destino de excepción, al que nadie debiera poner límites que redujeran, por el desaliento o la rigidez, las posibles virtudes de tal experiencia, y en cuanto a la poesía se refiere, también la facilidad encuentra en su campo los adeptos, halagados por el aplauso y las promesas de quienes debieran por el contrario ser detractores de toda oportunidad bélica y amanerado sonsonete. En los versos de Octavio Paz nada indica una falsa preocupación ni un abandono desgraciado al tema del momento, por lo cual sus cantos a España no producen esa desagradable impresión de impotencia que origina el confundir en la mayoría de los casos el interés por una causa, con el ímpetu poético. Los poemas que dedica a los españoles no quiebran la línea de inspiración de esas trémulas palabras de amor que les preceden, y en virtud de las cuales sabemos que el que entona aquí su asombro, su lamento y su esperanza con nuestro pueblo es un joven enamorado al que algunos permitirán tildar

por ello mismo de indiferente a otras realidades menos íntimas. Frecuente error. Porque cuando un joven escribe estos versos en los que resplandece la vida, está, por el solo hecho de haberlos escrito, del lado de la revolución que los hombres anhelan. Y, ¿me atreveré a predecir que en Octavio Paz, como fiel a su nombre latino, la guerra y el clamor son la circunstancia, por lo dolorosa, recogida, y que otros pies más ágiles seguirán conduciendo su naturaleza hacia la región *quemante y fresca* desde donde su poesía se llama?

[*Hora de España*, n. XI, noviembre de 1937.]

Alejandro Rossi

# Borrador de un elogio

Es para mí un honor haber sido invitado a la presentación de las *Obras completas* de Octavio Paz. Estoy convencido de que se trata de un momento decisivo en la historia de nuestra literatura, una fiesta nada frecuente en las letras de lengua española. Celebro estar aquí. Me doy cuenta, por supuesto, de la equivocidad de la expresión "obras completas" en un escritor que no suelta la pluma y que está en continuo movimiento. Ya me parece ver el decimotercer tomo o quizá el decimocuarto si, como en la estrictas cenas protocolarias, se desea evitar ese número de tan mala fama. Habrá que decir, entonces, obras completas en aumento continuo, una suerte de contradicción que es, a la vez, una fortuna para los lectores. Pero en estas *Obras completas* hay otro rasgo más llamativo, más interesante, que no puedo pasar por alto: las obras serían ya utilísimas si fueran la simple reunión cronológica de los escritos de Octavio Paz, dispersos en numerosas ediciones y casas editoriales, pero en realidad son mucho más que la mera yuxtaposición: son la propuesta de una nueva lectura. El asunto, amigos, es emocionante: estamos ante un escritor que reflexiona sobre sí mismo y no sólo corrige aquí y allá, sino busca cuál es la coherencia interna de sus escritos y establece, así, una secuencia nueva, una trama inédita, fija el orden de sus melodías y de sus apoyos teóricos. Con lo dicho se entenderá que la organización de los tomos y de sus índices equivalen a un intenso ensayo crítico sobre el que sus comentaristas tendrán, de ahora en adelante, que reflexionar. En estas *Obras completas*, Octavio Paz decide, contra el tiempo de la publicación, en favor de la ordenación ideal. Son y no son los mismos escritos y en el caso, por ejemplo, del tercero nace, con textos publicados, un nuevo libro. Un pase de magia, una transformación: los objetos de la habitación son los mismos, pero su distinta colocación altera definitivamente el tono y el ambiente. En rigor, no es magia, es un acto de crítica creadora.

El volumen del que estoy encargado en esta mesa es, en efecto, el tercero: *Fundación y disidencia*, y lleva además un segundo título que centra el tema: *Dominio hispánico*. La composición, que me gustaría

llamar *aparente*, se divide en una serie de ensayos críticos que van de 1961 a 1991 y dos secciones sobre autores de lengua española no mexicanos. Entre ellas hay otra, más breve, también de ensayos y de reflexiones acerca de nuestras letras. Para terminar con esta rápida ficha diré que la mayoría de los escritores mencionados son contemporáneos, con la excepción de una brillante pieza cuyo título es una viva incitación: "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos". La otra salvedad es Menéndez Pelayo, esa selva erudita que los escritores de hoy, por desgracia, frecuentan poco. Hablé de composición *aparente* y aun si nos quedáramos sólo en ella no es posible dejar de notar la variedad de autores a los que se acerca Octavio Paz, de Rubén Darío a Martínez Rivas, Jorge Luis Borges y también el extraño Antonio Porchia, Huidobro y Neruda, Ortega y Gasset y el escondido Cristóbal Serra. Hay, claro, muchos más, Alberti, Cernuda, Machado, Mutis, Onetti, Guillén y tantos otros. ¿Qué revela esta incesante atención a su circunstancia creativa? Generosidad, me parece, es la palabra clave, entendida como la aceptación profunda de que el escritor habita una casa común, vive con los otros y se beneficia de sus trabajos. Vista así, la generosidad es, desde luego, la virtud moral de un individuo, aunque habría que agregar que, al mismo tiempo, es una manera de habitar el mundo y, en el caso de Octavio Paz, una forma de comprender la literatura. Nada más lejano a él que la idea del escritor amputado o del poeta aislado, o de la variante ingenua del triste Narciso que cree haber inventado el universo en su espejito de bolsillo. Lo cual me lleva derecho a la que, por oposición, sería la composición *secreta* de este volumen. ¿Cuál es? ¿Cuál es el verdadero intento de Octavio Paz? Para mí es el siguiente: *la construcción de una tradición.* Nada menos. Y si quisiéramos ser más precisos habría que añadir: la construcción de la tradición de la poesía moderna que incluye, naturalmente, la poesía de lengua española. Sólo un irremediable despistado interpretaría lo anterior en el sentido de que Octavio Paz es, digamos, un "tradicionalista". Lo contrario es lo cierto: más bien un escritor enamorado de la modernidad ("la modernidad me acompaña desde que empecé a escribir", nos confiesa) que, sin embargo, acepta hacer las cuentas con una tradición múltiple:

> La literatura moderna –escribe Octavio Paz– está hecha de sucesivas negaciones de la tradición; al mismo tiempo, cada una de esas negaciones perpetúa a esa misma tradición. Cada autor nuevo necesita, en algún momento, negar a sus predecesores: así los imita

y los prolonga. Sobre, o más bien, debajo de esas rupturas, la tradición da continuidad y unidad a nuestra literatura. Aclaro: no anula su diversidad, la hace posible, la sustenta.

Se trata, precisamente, de lo que él ha bautizado, en otras ocasiones, como la tradición de la ruptura. Esto es lo que significa, según señalé hace unos momentos, habitar una casa común. Allí es donde Octavio Paz quiere poner orden, lo cual, en este volumen, supone reflexionar sobre qué sitio ocupan, cuáles son las familias literarias a las que pertenecen nuestros escritores sobresalientes. En el ámbito del idioma sí, pero igualmente en el horizonte de la literatura universal: se abren ventanas, se establecen relaciones, se descubren sorprendentes sistemas de asociaciones. De este modo se rompen –no es un mérito menor– injustas soledades históricas. Hablo de familias literarias porque es una tesis esencial de Octavio Paz: la ordenación literaria, la construcción, repito, de una tradición no se llevan a cabo desde las nacionalidades o desde opacas clasificaciones sociológicas: lo que fundamentalmente hay que estudiar es el lenguaje, las afinidades estilísticas, la manera de enfrentarse a una tradición literaria, las mutuas fecundaciones, los sistemas de asociaciones. El mexicano López Velarde se acerca al argentino Lugones y éste al nicaragüense Darío y al francés Laforgue. Lo formula con claridad Octavio Paz: "No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales, estéticas universales". Por eso agrega: "A veces sueño con una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase la vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje". Es necesario ahora preguntar nuevamente: ¿cuáles son los conceptos mayores de la *composición secreta*, aquellos que permiten, justamente, la ordenación y construcción de la tradición, los que crean la fluidez entre las diversas partes del libro? A mi entender son dos: crítica y modernidad. Antes de continuar deseo aclarar que en Paz el término "crítica" no se confunde, para alivio de sus lectores, con alguna rimbombante teoría de exégesis literaria, llámese análisis lingüístico o gaseosos heideggerianismos a la moda o embrollados procedimientos semióticos. Si a lo mejor toma de uno y de otro alguna cosa, es para ponerlos al servicio, no sé cómo decirlo mejor, de su sensibilidad de artista. Lo que siempre *oímos* es la voz de un escritor, nunca la de un profesor más interesado en la teoría que en el texto, *oímos* la voz de un poeta-crítico que reacciona ante otro poeta como un compañero de oficio en un diálogo de alta ar-

tesanía literaria. Me detendré –carezco del tiempo debido– apenas en dos acepciones de la palabra "crítica". Crítica no es únicamente un conjunto de juicios más o menos certeros sobre una obra. Es mucho más; escuchemos a Octavio Paz:

> La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica.

Fíjense bien en lo que ha dicho: la crítica inventa una literatura. Es decir, su misión es descubrir las afinidades, las oposiciones, es la creadora de las "familias literarias", de la verdadera sociedad de las obras, más allá de naciones, terruños y cronologías. Los artistas crean las obras, el gran crítico la Ciudad Literaria. O si me permiten decirlo otra vez: construye una tradición. No en balde la primera palabra del título de este volumen es "Fundación". Pero el término "crítica" también lo usa Octavio Paz para señalar el rasgo ineludible del poeta moderno, el poeta-crítico, un estado espiritual que define la obra misma. Conciencia y crítica del lenguaje es la forma más concisa de expresarlo. Que conlleva la desconfianza ante la escritura directa, la dificultad de insertarse en la historia, los desdoblamientos del *yo*, la fascinación por el acto mismo de la creación, la falta de fe ante el testimonio de los sentidos, la poesía de la fractura y –no es paradójico– el refugio en la eternidad del instante, "la eternidad en vilo" para decirlo con Jorge Guillén. Nada de esto es patético, son sencillamente algunos de los materiales de la literatura moderna. El moderno ya no es el poeta de la "inocencia del devenir", según la frase de Nietzsche, sino el poeta de la fractura. ¿La fractura producida por el conocimiento? No lo sé, en todo caso es asombroso advertir los puentes insospechados entre la literatura y la filosofía modernas. He enumerado algunos aspectos de la "conciencia moderna", aunque por supuesto hay otros que se refieren a los procedimientos de la modernidad estrictamente poética. Octavio Paz, para quien la modernidad es la luz directriz y el metro con el que construye la nueva tradición, nos descubre entre otros los siguientes: el lenguaje coloquial, la voz de la urbe, de la calle, del bar, de la conversación y la velocidad, la simultaneidad, la indeterminación, el humor. La "aspiración a lo blanco", añade

con razón, ese vaivén entre afirmar y negar, el lenguaje que se devora a sí mismo. Todo esto más la apertura al mundo: cosmópolis. "Todos los grandes poetas modernos, escribe Paz, son cosmopolitas sin excluir a los de las civilizaciones marginales: Huidobro, Borges, Pessoa, Kavafis".

Crítica y modernidad son –imagino que ha quedado claro– los conceptos que arman la unidad del libro, sus temas centrales. Es necesario tenerlo presente para comprender a fondo los análisis que Octavio Paz lleva a cabo de tantos poetas esenciales de nuestra poesía moderna. Comentarios que yo no puedo, en estas circunstancias, glosar como sería debido, tal es la variedad de observaciones y reacciones. Llamo la atención, sin embargo, acerca del ensayo dedicado a Rubén Darío, nuestro padre fundador. Es un trabajo –no regalo la palabra– extraordinario, mezcla de emoción y lucidez, un texto ejemplar que ilumina, yo diría, la historia de la poesía de lengua española en el siglo XX. Allí encontraran los lectores esa milagrosa combinación de sabiduría artesanal y fuerza reflexiva que permite desplegar la visión del poeta. Dije la visión, no la filosofía del poeta. Son cosas muy distintas. Octavio Paz no le inventa filosofías inexistentes ni a Rubén Darío ni a Huidobro o Cernuda, pero tampoco reduce al poeta a un puro juego verbal, a una máquina de versificación. Siempre hay actitudes, preferencias, creencias, convicciones. Creo que la palabra "visión" expresa bien ese conglomerado de elementos más o menos difusos, muchas veces no expresados, que se encuentran en un escritor. Octavio Paz nunca lo deja a un lado, convencido de que el poeta también está en la historia, en la moral, en la política, en una determinada tradición intelectual, en los sueños de una época. Hombre entre los hombres, el poeta lleva a cuestas, como todos, visiones, precisamente, del mundo.

No quiero irme de estas páginas sin mencionar quizá lo más obvio. La prosa de Octavio Paz, tan límpida y tan tensa, prosa guerrera muchas veces, prosa que en una página transita de la tesis general al detalle íntimo y conmovedor. Prosa que no perdona el error, pero sí al hombre que lo cometió. Sobre todo, prosa inquisitiva, siempre en busca de algo, prosa de velocísimas asociaciones, como si tuviera la sensación de que no hay tiempo para decirlo todo, es decir, para relacionar. *Relacionar*: ésa es el alma de su prosa. El tiempo le ha concedido, así me lo parece, una gravedad prosódica mayor, que yo asocio a un temple más clásico. En fin, rozo apenas el territorio, a la espera del libro inteligente sobre la prosa de Octavio Paz, memorable como su poesía.

Las *Obras completas* prueban, aun para los más sordos, que Octavio Paz ha sido el máximo animador de nuestra república de las letras. Ha sido el gran escritor, de acuerdo, y también –aunque tal vez no le guste la palabra– nuestro pedagogo por excelencia: nos ha forzado a abandonar el barrio y sus lunas caseras, nos ha colocado en la plaza del mundo, nos ha obligado a leer –desde un poeta chino a un soneto desatendido de Lope de Vega–, nos ha convencido de que el ombligo no es tan interesante, nos ha enseñado que la cautela es el peor aliado del escritor, que la libertad debe ser el pan nuestro de cada día, el alimento de la aventura artística. No queda más remedio, señoras y señores, que darle las gracias.

[*Vuelta*, n. 63, junio de 1994.]

Blas Matamoro

# El ensayista Octavio Paz

## Un género sin generalidades

Se suele atribuir a Michel de Montaigne la invención (en el sentido de hallazgo de lo no buscado) del ensayo. Montaigne se definía a sí mismo de muchas y variables maneras, y una de ellas engloba a las demás: ser un filósofo impremeditado y fortuito, que habla inquiriendo e ignorando. El discurso del ensayista es, pues, el saber de lo que no se prevé y que suministra el azar del propio discurso, que va requiriendo una lógica producida en tanto el discurso se va produciendo.

El ensayo no tiene precondiciones. No es un discurso destinado a probar la corrección o verdad de un conocimiento previo, constituido de antemano. Por el contrario, lo que el ensayo conoce se produce al ensayarse, o sea, al decirse.

Ensayar es, si se quiere, intentar. Lo cual supone, también, tentar. Y ello tiene numerosas implicaciones. Un delito se intenta cuando no se consuma, pero un tiento es una pieza musical que esboza una melodía. Tentar es incitar a pecar, pero el tentador del "Padre Nuestro" es el mismo Dios, que anima la historia al proponernos el conocimiento del mal que nos habilita para distinguir el bien. Tentar es palpar, tocar, reconocer por el tacto. En este sentido, el saber se une (más aún: se confunde) con la experiencia sensorial. Es un saber de todo el cuerpo, no tan sólo de una parte de él o de su opositora virtual, el alma.

En el ensayo, pues, hay tanto un saber que se arriesga en el azar como una tentación por no cumplir con la norma, yendo hacia ese espacio desconocido de lo anómalo con la esperanza de hallar en él cierto conocimiento. Es un discurso del saber abierto, no formalizado, que cambia de sujeto y cuyos objetos carecen de constancia. No parte de la plenitud de la sabiduría hecha y probada, sino de las interrogaciones de la ignorancia. Trabaja a partir de sus ausencias, sus carencias, sus indigencias.

El lector de ensayo, simétricamente, se caracteriza por su actitud abierta y su propensión a intervenir en el texto, ya que la intermitencia del sujeto que lo interpela y del discurso con el cual dialoga le

ofrece un considerable espacio en blanco que se puede utilizar para el disparo de signos. El lector de ensayo también intenta saber y reconoce en el discurso que se le presenta un intento parecido. No recibe un objeto consumado, sino que va en busca de un objeto supuesto, por el cual ha partido el "autor" previamente. Ambos se tientan, intentan, colaboran y dialogan, en una trama consumada a medias.

Por ello, el objeto del ensayo nunca se colma. El tratado, en cambio, perfecciona la configuración de lo que dice. Parte de una plenitud y va al encuentro del lector como vacío a llenar. El vínculo que establece es asimétrico y sus componentes, desiguales, dispares. Al final de la lectura deseable, ambos serán lo mismo: un hueco que ha llenado el mismo saber.

El lector del ensayo, por contra, tiene una relación de igual a igual con el supuesto autor. Los dos son distintos al comienzo y al final de la experiencia de lectura, y esa distinción se mantiene en tanto han modificado sus perspectivas en distinto sentido. Son distintamente distintos. Se podrá volver a la lectura del mismo ensayo en busca de variables precisiones momentáneas.

Estas rápidas premisas permiten situarnos ante la obra ensayística de Octavio Paz y vincularla con su obra "creativa", de poeta, sobre todo y, en ocasiones, de narrador en el pequeño espacio del poema en prosa. Pues en el cuerpo, el variable escenario donde ocurren la vida del sujeto, su historia y las faenas del lenguaje, es donde se produce el saber que propone la poesía. Y allí también se trenzan y retrenzan y destrenzan las propuestas de conocimiento abierto del ensayo. Sólo un poeta puede, en rigor, trabajar y hacer trabajar las palabras hasta que produzcan algún modo de saber, lo cual, finalmente, es el procedimiento del ensayista, del cual lo separa una convención retórica.

Paz ha encarado una temática muy compleja y variopinta. Pero tampoco importa esa amplitud "temática" si se la encara con una perspectiva ensayística, ya que los ensayos no se definen por la temática que transportan o a la cual sirven, sino por la que producen al decirse. Ello es más evidente si se data la producción ensayística de Paz y se desbrozan las diversas influencias filosóficas que actúan en él y de las cuales se vale. Si bien se verá que, en los años cincuenta, la impregnación existencial es importante, así como lo es la semiológica en los años sesenta, y, a partir de los setenta, se esboza una síntesis con un fuerte componente de antropología histórica, nunca se podrá anclar a Paz en una tendencia excluyente. Mucho menos, en una jerga de las que

suelen dominar la producción académica de años o decenios y que se convierten en contraseña de la corporación profesoral.

Marxismo, psicoanálisis, historia de las religiones, antropología comparada, historia de las ideas, poéticas contemporáneas (desde el romanticismo inglés al surrealismo, pasando por el simbolismo francés), filosofías de la historia, son algunas de las formalizaciones discursivas a las cuales se puede apelar para describir el *background* intelectual de Paz. Mas nunca se verá operar un componente en desmedro de otro o de los otros, sino, al contrario, buscándolo como opuesto para reconocerse en él como en un espejo negativo. Paz es, si cabe una caracterización dominante, un dialéctico, es decir, alguien que concibe el saber como un diálogo de opuestos que sólo se reúnen en un espacio momentáneo e ideal para generar nuevas búsquedas y (re)oposiciones.

La historia de México, la identidad nacional de su sociedad en el tiempo, la revolución contemporánea, la modernidad, la oposición entre el mundo católico latino y el mundo protestante anglosajón, el destino del mundo posindustrial, el acto poético, la palabra del silencio, la poesía hispanoamericana y sus diálogos con la tradición propia y vecina, figuras singulares (Duchamp o Sor Juana, Xavier Villaurrutia o Mallarmé) integran, junto con catastros tanto o más copiosos, el inventario posible y nunca concluso de las curiosidades intelectuales de Paz.

Podríamos hablar, en su caso, como en otros, de un pensamiento caminante, adherido a lo transitorio de la historia y a la permanencia de lo instantáneo. Un pensamiento que no se pierde en la circunstancia engañosa ni se promete la eternidad, sino que se sabe inmerso en un medio interrogante: la palabra.

Entre los momentos de ese decir, hay hiatos de silencio, de dispersión, de vacío, de indeterminación: de libertad, de angustiosa libertad bajo palabra. Toda una tradición del pensar contemporáneo arropa esta actividad de Paz. Los aforismos románticos, los fragmentos de Jean-Paul y Novalis, Nietzsche, Valéry (y su maestro Mallarmé y su discípulo Edmond Teste), así como cierta tradición parcial de nuestro idioma, que engloba a Juan de Mairena, Eugenio d'Ors, Jorge Luis Borges y María Zambrano, entre otros. Un saber que no se sujeta a un principio de reducción, propio del sistema, ni se obliga a la monotonía de una infatigable coherencia. Un pensamiento que no es uno, si se quiere, ya que se coloca en disponibilidad de sujetos inconstantes como en perspectiva de objeto variable. Nunca se trata (para eso, el tratado) de agotar lo dicho, sino de aceptar que no todo se dice cuando

se acaba de decir. Porque nunca se acaba de decir nada o, acaso, sólo *nada* sea la única palabra que puede alcanzar su definitiva elocución.

**México**

Con *El laberinto de la soledad* (1950, edición corregida en 1959), Paz inicia una serie intermitente de textos sobre la historia y la sociedad mexicanas. En este aporte inicial, la sugestión dominante proviene de la "psicología de los pueblos", de raigambre romántica. Se trata de investigar el "ser nacional mexicano", lo que contaba con antecedentes muy señalados: los ensayos de José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Samuel Ramos, Jorge Cuesta. En otro sentido, la investigación de las mentalidades sociales había dado en México trabajos tan importantes como los de Edmundo O'Gorman, Leopoldo Zea y Daniel Cosío Villegas, sin olvidar la tarea formativa del emigrado español José Gaos en esta disciplina.

Paz parte de considerar a México como un conjunto humano formado por sujetos que viven en distintos tiempos históricos, que son coetáneos pero no contemporáneos. Éste es el resultado de una historia mestiza incorrectamente resuelta, en la cual se han superpuesto culturas como en un cataclismo geológico y se han logrado resultados mestizos, pero muchos componentes permanecen desarticulados.

El otro elemento a considerar es el sentimiento de inferioridad del mexicano (cf. el citado Ramos) producido por la inmediata presencia de Estados Unidos. Este elemento relativo hará huella en la obra de Paz referida a México. En una primera aproximación, adopta la forma del "pachuco", el mexicano que vive en Estados Unidos y que se siente distinto pero no quiere volver a sus orígenes.

Desde su inferioridad, el mexicano es excesivo en el análisis, escaso en lo creativo, desconfiado de sus propias facultades. Se repliega y reflexiona tras la conmoción revolucionaria, quiere distinguirse, estar solo e indagar su origen. Por ello se encierra y adquiere cierto aire de preservación, impasibilidad y lejanía. Es hermético, receloso y desconfiado. El medio se le aparece como peligroso. La misma y famosa virilidad mexicana es una actitud defensiva ante ataques supuestos, acaso sexuales.

El formalismo del mexicano, su ritualismo, su amor al orden y a la ceremonia son consecuencias de su cerrazón defensiva, ese no abrirse, no "rajarse" y, por contra, intentar rajar al otro. La servidumbre de la forma lleva al enmascaramiento y a la pérdida de identidad. "El

mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo." No vive su vida ni muere su muerte, distanciada de toda trascendencia y convertida en rito funeral. Cuando esta intimidad contenida y negada explota, lo hace violentamente: es una revolución, una borrachera, un crimen, una fiesta cruel y confidente.

Paz acude a dos mitos simétricos de la historia mexicana para arraigar esta reflexión de psicología colectiva: la Chingada (la hembra indígena violada y abandonada por el extranjero) y la Virgen de Guadalupe, que hace de madre celestial para los hijos de la Chingada. Los distingue de los "hijoputas" españoles, no obstante su común connotación despectiva: una prostituta lo es por su voluntad, una violada, en contra de ella.

En otras escenas privilegiadas de la historia mexicana, halla Paz el manantial de estos sentimientos colectivos. México inicia su andadura en la historia por un acto de suicidio, el del pueblo azteca que se entrega a la fatalidad de sus profecías, las que anuncian su holocausto final. Los conquistadores españoles, a medias medievales y modernos, introducen su absolutismo artificioso, que ha anulado, previamente, la pluralidad interna, con la segregación de judíos y musulmanes. Su catolicismo viejo y decadente sustituye a la cultura indígena, pero la controla y somete. Se produce un fenómeno de sincretismo religioso que convierte al catolicismo español en una religión joven y novedosa.

El lado más negativo de la conquista cultural es la ausencia de pensamiento puro en el barroco español, preocupado por el bien y la salvación. El conocimiento en sí mismo y la inteligencia autónoma son vistos con desconfianza. De allí surgen las definiciones de la Ilustración, tanto española como mexicana, una máscara puesta sobre otra.

La Independencia, a su tiempo, es un proyecto continental que se dispersa en republiquetas oligárquicas o caciquiles, cubiertas por una fachada constitucional y liberal. De su más importante consecuencia, la Reforma, surge el México moderno, un conflicto entre una minoría modernista y otra tradicionalista, ante el cual la mayoría del pueblo, hundida en una religiosa indiferencia, es ajena. Los latifundistas flamantes, que se quedan con los bienes comunales y eclesiásticos, no conforman una burguesía empresarial, sino una nueva oligarquía, enmascarada en el progresismo del Porfiriato.

Por fin, se da la Revolución, la cual, en oposición a sus antecesoras, carece de orígenes ideológicos extranjeros. Es pura espontaneidad sin doctrina, pura originalidad. Salvo los maderistas, con un sumario programa democrático, los demás revolucionarios son la encarnación

de un sentimiento nacional en busca del origen. Los intelectuales llegan tardíamente. México se reconcilia con su raíz, pero la burocratización revolucionaria construye una nueva y enésima máscara.

En *Posdata* (1970), Paz revisa y comenta estas posiciones. "El mexicano no es una esencia –dice– sino una historia. Ni ontología, ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el carácter nacional como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara."

Este texto entronca con reflexiones posteriores de Paz, las cuales se vinculan y distancian de la cuestión mexicana. Es el momento de las revueltas estudiantiles y las revoluciones en el Tercer Mundo, que, contrariamente al modelo clásico, no son el resultado del desarrollo, sino un instrumento para alcanzarlo. En América Latina se advierte lo que ya había dicho Alfonso Reyes: ha llegado tarde a la modernidad y la Ilustración la ilumina con sus últimos destellos. Se moderniza cuando lo "moderno" deviene obsoleto. En esta encrucijada, el PRI mexicano, a medio camino entre los partidos comunistas del Este europeo y el Partido del Congreso en la India, es la burocracia que consolida la Revolución y evita su peor riesgo, la anarquía.

Esta cristalización burocrática del Estado revolucionario lleva a la repetición de una escena arquetípica: el sacrificio en la pirámide. La historia de México, con la matanza de Tlatelolco, muestra su carácter ritual, fijado en las ceremonias aztecas. Para los españoles, la Conquista fue una hazaña. Para los indios, una liturgia. En la pirámide, arquetipo del mundo, plataforma y santuario, lugar magnético donde se cruzan los cuatro puntos cardinales y pasa el eje del mundo, empieza y termina el movimiento. Los dioses consuman en ella un acto de destrucción creadora que es, al tiempo, danza y penitencia. El *tlatoani*, sacerdote, emperador, jefe guerrero y gran padre chingón de la tribu, sacrifica a sus hijos más bellos.

Texto-bisagra, *Posdata* mezcla la historia con el arquetipo, mientras conduce a la consideración histórica depurada de *Las trampas de la fe* (1982), libro centrado en Sor Juana Inés de la Cruz.

Aquí, nuestro escritor retrae la fundación de México al siglo XVII e inserta su historia en el proceso general de Occidente, a través de España. No se trata ya de fijar distinciones arquetípicas sino de buscar similitudes históricas. Por su culto mítico del oro, su mesianismo y su pillaje, la Conquista parece una cruzada medieval. La Independencia, a su vez, guarda parecido con las secesiones de Cataluña y Portugal en el XVII. La historia de México, como la de España, es excéntrica res-

pecto al sistema de Occidente, y con un comparable déficit de modernidad. Escasas luces, falta de revolución burguesa y de crítica laica y racionalista.

El latifundio mexicano, por su parte, se parece más al romano que al feudalismo europeo. Sus terratenientes dependen del poder central y viven rodeados de una multitud de peones sin tierras. En el estrato intelectual, cristaliza un fenómeno paralelo al mandarinato chino, pero que resulta del sincretismo religioso construido por los jesuitas en el seiscientos. El hermetismo neoplatónico del Renacimiento se alía a la tradicional casta de sacerdotes y administradores aztecas a través de la Compañía de Jesús y de esta síncresis surge la burocracia intelectual mexicana. Al suprimir a los jesuitas, la Independencia devasta esta construcción, dejándola sin cúpula intelectual. Del fondo resurge, entonces, la cultura popular mestiza, cuyo emblema es la diosa Tonantzin travestida en Virgen de Guadalupe. Un Estado centralista y patrimonialista genera caudillos que son antiguos curacas travestidos (también ellos) de mandatarios constitucionales. Si en el XVII la Nueva España era una sociedad más rica y poderosa que la Nueva Inglaterra, los derroteros posteriores, que invierten la relación, provienen de aquel desfase respecto a la modernidad. Su más patético resultado es la pérdida de gran parte del territorio mexicano a manos de Estados Unidos en 1848. Cerrada al exterior y al futuro, esta sociedad mexicana se desconecta del proceso histórico mundial y los incisos de la modernidad. Queda enraizado en la historia, de este modo, el monolítico Estado burocrático mexicano, el cual acaba incorporándose al gran movimiento burocratizador del poder en el siglo XX. Su polo compensador es, en América, la utopía (otra idea sugerida en su momento por Alfonso Reyes), la posibilidad de refundar la historia y de la que dice Paz:

> América es una utopía, es decir, es el momento en que el espíritu europeo se universaliza, se desprende de sus particularidades históricas y se concibe a sí mismo como una idea universal que, casi milagrosamente, encarna y se afinca en una tierra y un tiempo preciso: el porvenir.

**El acto poético**

Las meditaciones de Paz sobre la naturaleza de la invención poética se inscriben en una tradición que podemos remontar al romanticis-

mo y que, en lengua española, llegan a través del modernismo, con su carga de simbolismo francés, y alcanzan al creacionismo. Una rápida síntesis de esta trayectoria pueden ser estas palabras de Paz: "Cada poema es un objeto único, creado por una 'técnica' que muere en el momento mismo de la creación. La llamada 'técnica poética' no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador".

El poeta organiza un campo de signos que actúan como posibilidad de poema. Luego, el lector los convierte en realidad momentánea. Se produce un encuentro de discursos, de palabras en curso, a partir de lo que Heráclito denominó "autonomía del Logos". Las palabras se juntan, se conjuntan en el papel: se atraen, se repelen, se corresponden. Este juego parte de las palabras mismas y tiene un componente indeterminado, que es el lector. El poema es un teatro donde se dialoga y, sin esta escena de plática, sobreviene un silencio suicida.

A partir de este umbral, se comprende que la poesía no comunica una experiencia anterior al poema, traducida al lenguaje en un acto a posteriori. El núcleo mismo de la experiencia poética son las palabras del poema, que no pueden ser otras. Tampoco éstas representan nada, no están en representación de nada. Las palabras no representan a las cosas, son cosas ellas mismas. Señalan objetos que producen, no objetos preexistentes. Más aún: siempre hay, entre las palabras y las cosas constituidas de antemano un margen de impertinencia, de no correspondencia. En esta zona se inscribe la posibilidad del lenguaje poético y el ejercicio autocrítico del propio lenguaje, de modo que el decir sea siempre una pregunta sobre su alcance y su calidad.

La poesía no transporta saberes ajenos, sino que es saber del hombre bajo las especies de la revelación o la manifestación. No abstractas, porque si no, sería un discurso filosófico. La poesía es el encuentro con lo otro en un tiempo que es actualidad pura, sin futuro providencial ni pasado inequívoco. Más que nombrar objetos que designan las palabras, ellas se nombran a sí mismas. Se renombran, convertidas en su referente infinito. Construyen su propia trascendencia, su propio "más allá". Por esto, el sentido poético es inseparable de la palabra utilizada.

Al constituir la panoplia de signos del poema, el poeta determina una forma, y ésta, a su vez, produce el sentido del poema. Este sentido es abierto y se reproduce cada vez que el poema es leído. Las variables de lectores y lecturas (la historia del poema) hacen que lo

dicho no se corresponda puntualmente con el decir, que es la realidad verbal del poema. De algún modo, éste dice siempre algo inaudito, dice lo no dicho. Al revés, en el habla cotidiana, siempre se dice lo ya dicho, lo consabido, lo que conocen de antemano el emisor y el receptor, y reconocen en el acto de comunicación. Ésta tiene un fondo de discurso reconocible, en tanto la poesía es un discurso sobre la ausencia de discurso (cf. Cortázar) o la escritura sobre la ausencia de la obra, según la sugerencia de Mallarmé que Paz encuentra recogida por Borges.

Emisor y receptor se reconocen y se estatuyen en la comunicación. Por contra, el poeta queda abolido en el poema. Su lenguaje lucha contra la significación, es una lengua que se construye a partir de la destrucción del lenguaje.

Paz ha dedicado textos específicos a este tipo de problemas, como *El arco y la lira* (1956) y *Corriente alterna* (1967). Pero, aun en otro contexto (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967), insiste sobre la calidad del acto de significación: todo signo traduce a otro signo y es, a su tiempo, traducido por otro signo, que lo es por otro, etcétera. Por ello, el lenguaje carece de una realidad semántica definitiva, ya que no hay signo final, o Signo de los signos. No hay un decir que se acabe de decir, que conozca sus confines. El lenguaje, en este sentido, es el mito de la semántica. Es una estructura que trabaja con repeticiones y variaciones, recursos musicales, como descubrió el romanticismo o, tal vez, antes, San Juan de la Cruz, cuando habla de la "música callada".

Hay una tensión irresuelta (otra figura musical) entre significar y decir, que Paz formula con esta precisión: "El lenguaje *significa* la distancia entre el hombre y las cosas tanto como su voluntad de anularla".

Al relevarle de sus obligaciones y servidumbres comunicativas, la poesía intenta devolver al lenguaje su calidad originaria. Esta repristinación de la palabra por mediación de la poesía es otra misión simbolista, que Paz cristaliza en estas líneas de *El arco y la lira*:

> En el poema, el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen la prosa y el habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de

estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona.

En su origen, la palabra es ambigua, significa más de una cosa a la vez. Volver al origen de la palabra implica, entonces, insistir en su ambigüedad y en abrirla incesantemente, de modo que la palabra recupere una inagotable significancia. Ello impone una alteración del tiempo lineal y la posibilidad de retornar al supuesto punto de comienzo. En esto, el acto poético se parece muy sugestivamente al mito, al cuento que se recuenta infinitamente y que es la historia sin fin, a fuerza de no tener sino comienzo.

Al volver a la fuente, por otra parte, el lenguaje exhibe sus raíces musicales y bailables: el ritmo, lo que tiene de más antiguo y permanente. Es una danza sagrada que intenta recobrar lo sacro perdido en la historia, al margen de las Iglesias institucionalizadas. Una sacralidad del "instante incandescente", que supera la disyuntiva vida/muerte en la totalidad.

Vínculo con el origen es, a la inversa, vínculo con el devenir, es decir, con la historia. La poesía señala, justamente, que el hombre es más que tránsito: es eternidad y reiteración, vuelta al comienzo original. Más que historia y desaparición, es permanencia del instante sin precedente ni secuencia: el siempre y el todavía, no el antes y el después. En la poesía, al exceder su propia historia, el hombre se desujeta y se produce como universo, pues en el poema se hallan explicitadas las secretas correspondencias del universo mismo. La poesía es, siempre, más que la historia de la poesía, aunque siempre el acto poético se dé en un momento de la historia y recoja sus huellas.

El poema existe, en consecuencia, en dos tiempos: el histórico y el mítico. Como mito, integra la historia, que es el recuento de anécdotas míticas, pero, como historia, integra cada circunstancia en que el recuento se da. Temporal y relativo, el hombre, sin embargo, está lanzado al absoluto. En este conflicto se inscribe el quehacer de la historia.

Las relaciones entre poesía e historia ocupan otros textos de Paz, como *Los hijos del limo* (1974), suerte de historia de la poesía contemporánea, entre el romanticismo y la vanguardia, y, parcialmente, *El mono gramático* (1974), donde se cristaliza la fórmula relativa entre fijeza y cambio: toda fijeza es momentánea y todo cambio es busca de la fijeza. Por ello, precisamente, es cambio. Una vez lograda la fijeza, se borra por el instante y exige un cambio, que es busca de una nueva fijeza, y así sucesivamente.

El poema no destruye al tiempo, sino que lo contradice y lo transfigura. La poesía moderna (romanticismo, simbolismo, modernismo, vanguardia) se da contra la modernidad. Es una de sus paradojas: la poesía moderna se construye contra los valores modernos: revolución, democracia, ciencia, progreso, positivismo, industria.

Poesía moderna equivale a ruptura, a disrupción histórica. Pero –nueva paradoja– la historia la recupera, instaurando la tradición de la ruptura, el romper gratuito y obligatorio. Cuando la vanguardia señala el futuro como el lugar del artista, conforme al dictamen de Nietzsche (hay que ser completamente extemporáneo, frente al "deber ser absolutamente moderno" de Rimbaud), está refiriendo una tierra utópica, que desaparece al conquistarse. El futuro se hace presente cuando se llega a él. La historia vuelve a recuperarse y la vanguardia se torna tradicional y académica. Los poetas modernos, hijos del limo, de la oscuridad y de las honduras infernales de la madre tierra, son llevados a la superficie y convertidos en institución. Cuando denuncian la impertinencia del lenguaje frente al mundo, practicando el distanciamiento irónico del romanticismo, cuando descubren las secretas correspondencias del universo, sus ocultas analogías, están instalándose, sin saberlo, bajo la mirada de la historia. Su tarea incesante, su castigo de Sísifo, es volver al origen, descargándose de la historia, lo cual hace que empiece la historia de nuevo y exija una flamante y enésima descarga.

**Fin de la modernidad**

Octavio Paz puede considerarse un precoz meditador, en el mundo hispánico, acerca de la crisis, tal vez final, de los tiempos modernos. Hoy, con la boga de la posmodernidad, ello es un tópico, pero, muy por el contrario, en las décadas del cincuenta y el sesenta, pocos eran los que advertían que, paradójicamente, la modernidad se estaba anticuando.

En la raíz del problema, Paz sitúa las conflictivas relaciones entre el hombre y la historia. El hombre es un animal histórico y este principio es uno de los fundamentos del mundo moderno. Pero, ¿es sólo histórico? ¿Cuáles son las fronteras de su historicidad? ¿De qué manera es histórico?

Una respuesta idealista diría que el hombre hace a la historia porque persigue, a través de ella, la realización de formas ideales. El materialismo histórico pone el énfasis en el extremo contrario: el hombre

es hecho por la historia, que intenta interrogar, razonar y modificar, a partir de las condiciones concretas que la propia historia proporciona.

Paz, sin dejar de considerar cómo el hombre hace y es hecho, deshace y es deshecho (y aun desecho) de una historia que resulta, al mismo tiempo, propia y ajena, concluye que, esencialmente, el hombre *es historia*, o sea que existe una identidad sustancial entre lo humano y lo histórico.

Ahora bien: ello no significa que el hombre sea solamente histórico y no pueda exceder los límites de su historia, lo que podríamos denominar el horizonte posible de su tiempo. Entre otras cosas, porque ese tiempo no es único ni simple, sino vario y complejo. En la alteración de esta calidad del tiempo a lo largo de la modernidad, halla Paz la clave para entender su crisis.

Lo moderno se basa en una concepción lineal del tiempo. Es el tiempo de la historia, compuesto de instantes únicos y sucesivos, que pasan una sola vez y se convierten, por ello, en "pasado". Es el tiempo de la desaparición y la muerte, lo efímero y lo concreto, un tiempo profano que se gasta irremediablemente y que transcurre aunque el hombre no lo habite. De algún modo, aunque no lo sepa, el hombre moderno vive en su "breve cárcel" por decirlo con quevediana fórmula.

El tiempo lineal supone dos términos ideales que están fuera de la historia: el origen y la meta. En ambos, las religiones colocaron la acción de los dioses, cosmogonías y providencias. La modernidad intentó naturalizar estos elementos, cediendo el origen al azar o a los secretos designios de la materia viva, y colocando en el lugar de la providencia a la historia como finalidad. De algún modo, la intervención del hombre por medio de la ciencia empírica o de la acción política podía cambiar el rumbo de la historia y aun proveer a su refundación.

En el siglo XVIII, las revoluciones norteamericana y francesa hacen bajar al suelo de la historia el cielo de los destinos preestablecidos. Ambas son experiencias imaginarias de fundación histórica, lo que Paz denomina "revuelta". Se retorna al grado cero de la historia y los hombres, en pie de igualdad, cimentan una sociedad nueva, que carece de pasado. En el caso de Estados Unidos, se convierte en un experimento histórico único, ya que es el caso aislado y excepcional de una sociedad sin Antiguo Régimen, cuyo origen es plenamente moderno.

Las categorías del cambio histórico divergen desde entonces, y así la revolución (como la entienden hegelianos y marxistas) resulta del proceso mismo de la historia, de su maduración y desarrollo. Cuando un estado del espíritu objetivo o del modo de producción dominante se agota, se impone sustituirlo y aparece en el horizonte de la historia la necesidad de la revolución. En cambio, la rebelión es una reacción contra los abusos tiránicos del poder, no contra los usos establecidos, que es aquello contra lo cual actúa la revolución, según explica Ortega y Gasset.

La revolución dieciochesca promete a los hombres que la historia cumplirá los votos de las religiones salvíficas: redención y paraíso, la renovación de la criatura humana a partir de un tiempo inocente. Ser otro, ser más que humano, ser inhumano o, finalmente, quizá, por fin, humano de veras. El hombre fue humano en un tiempo mítico, áureo, perdido en el tiempo histórico, y la revolución sería la recuperación de esa edad de oro.

Esta idea de revolución, renovada en el siglo XX por la Revolución rusa y las revoluciones en los países subdesarrollados que se inspiran en su anticapitalismo radical, entra en crisis en estos años. Paz ha anunciado, cuando parecía anacrónico, que esto podía ocurrir, y, ahora, los hechos confirman su intuición. Los países del "socialismo real" revisan radicalmente sus sistemas económicos y políticos, y vuelven a la idea histórica de cambio como desarrollo de las fuerzas sociales y no como brusca alteración del sistema.

Se da lo que Paz denomina "ocaso del futuro", es decir, decadencia de las expectativas revolucionarias por caída de la fe providencialista en los poderes de la historia. El providencialismo histórico sustituyó el designio de Dios por un fin inmanente e ineluctable que la historia debía cumplir y que los científicos sociales habrían de revelar. Hoy sabemos que la historia no tiene fines prefijados y que el rumbo de su tiempo no se dirige a ellos como el proyectil al blanco. La historia se ha vuelto una errancia, un vagabundaje, con pasos perdidos, detenciones, extravíos y repeticiones anacrónicas. Mientras unos hombres viven en la sociedad posindustrial, por las mismas fechas, otros hombres pueden vivir en los umbrales del neolítico o en el duro feudalismo tibetano.

Se vuelve, entonces, al plexo de valores del siglo XVIII, pero en su etapa prerrevolucionaria: escepticismo, tolerancia, espíritu de duda, problematicidad de la vida. Las relaciones del hombre con la historia pierden nitidez y se tornan ambiguas. La historia no es mero he-

cho del hombre, ni el hombre, hijo único, regalón y abandonado a destiempo por la madre historia. Podemos decirlo con palabras de *El laberinto de la soledad*:

> La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras durables y hermosas con la sustancia real de esa pesadilla. O, dicho de otro modo: transfigurar la pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante, de la realidad disforme por medio de la creación.

Insistiendo en la ambigüedad del vínculo, cabe subrayar que la historia es el medio en el cual el hombre existe, pero no sólo positivamente, sino como negatividad y crítica. En la historia, el hombre se encuentra con sus obras y adquiere cierta identidad. Pero, por lo mismo, su fardo le resulta, regularmente, insoportable. Y, entonces, sí, por un lado, no es humano si no se asume como animal histórico, tampoco lo es si no proyecta aliviarse del peso de la historia, sus maldades, errores y crímenes. Una fe ciega en la historia lleva a los delirios revolucionarios y nacionalistas. Una desconfianza radical e igualmente ciega en ella, al nihilismo nazi o terrorista, al rito de la aniquilación individual o el suicidio colectivo.

Paz recupera un espacio de indeterminación, basado en las potencias creadoras del hombre como imaginación poética y como cuerpo amante que estatuye una imprevisible religiosidad erótica. Eros y fantasía siguen siendo los tesoros de la libertad humana. Los demás intentos de liberación regimentada, la dicha como derecho y como deber social, la organización colectiva de la felicidad y la igualdad, llevan, inevitablemente, al despotismo burocrático del Bien, entendido como código de la salvación. En un tiempo, fueron las Iglesias organizadas. Hoy, son los regímenes que totalizan la vida en un sistema de determinaciones del cual nada escapa para que nada se "malogre". Los cleros van siendo sustituidos por las burocracias, que unen su sabiduría administrativa tradicional al dominio de las modernas técnicas de dominación impersonal: los medios masivos de comunicación y las armas de alcance planetario.

Mirar las ambigüedades de la historia con una mirada igualmente ambigua y crítica permite concebir al hombre como un ser propiamente enajenado: el hombre siempre quiere ser otro y liberarse de sí mismo, justamente, porque se considera alienado, en primer término, por él mismo, por su propia identidad. Nietzsche y Freud son lúci-

damente "pesimistas" al respecto: la enajenación seguirá siendo la nota distintiva del hombre frente al resto de los animales. En cambio, Rousseau y Marx soñaron con un hombre sin enajenación ninguna, totalmente libre, es decir, un hombre carente de todo deseo, que no considerase ajeno nada de lo existente. La sociedad ideal debería proveer a esta cesación definitiva del deseo, clave secreta de la perpetua dicha. Rousseau idealizó al buen salvaje, que carecía de palabra y de autoconciencia de la muerte. Lo puso como ideal del hombre libre. No advirtió que ese ideal era tan libre como inhumano y que nunca había existido ningún hombre capaz de vivir sin lenguaje y sin finitud consciente de tal. Locuaz y mortal, así es el animal humano. Por eso tiene historia: porque en ella se desenvuelven infinitamente los significados resbaladizos y provisorios (o sea, vivos) del lenguaje y porque en ella, también, el hombre se sobrevive como especie y como signo, en tanto muere como individuo y como tiempo sucesivo.

Y aquí, con un punto provisorio, por ser fieles a la sugerencia de Octavio Paz, acaba este rápido y fragmentado examen de algunos lugares insistentes de su ensayismo. Quedan muchos otros sin revisar y así lo impone la limitación del espacio. El lector ha de saberlo y, ciertamente, subsanará la falta con sus propias lecturas.

[Varios autores, *Octavio Paz, Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1981*, Anthropos, Barcelona, 1990.]

Fernando del Paso

## Elogio a un poeta

Apenas había yo comenzado la escritura de estas páginas dedicadas a Octavio Paz, cuando ocurrió la matanza de Chenalhó. Estos surgimientos de barbarie inconcebible suelen distraernos de otros propósitos y nos tientan para hacer a un lado, o al menos posponer, tareas cuya importancia palidece ante el horror de la estulticia y la crueldad infinitas. Parecería que a nuestra pluma la reclamaran entonces causas más urgentes, más apremiantes, más exigentes que, por ejemplo, las que piden el elogio de un poeta. No siempre es o tiene que ser así. No lo es ahora, al menos para mí. Todos sabemos que en el fondo de la miseria y las matanzas de Chiapas, lo que está en juego es la libertad. Lo que se debate, y a muerte, es la simple libertad de existir, la libertad de tener acceso a una alimentación sana, una vivienda decorosa, una educación apropiada. La libertad de tener acceso a un empleo bien remunerado. Y por supuesto la libertad de expresión, la libertad de vivir, la libertad de elegir un destino, la libertad de ser uno mismo y, con ella, la libertad de ser distinto.

Es esta libertad, son estas libertades, las que siempre han encontrado un defensor incansable en Octavio Paz. No el único, pero sí quizás el más lúcido, el que jamás se ha cegado con los oropeles de los nuevos dogmas, con los resplandores fatuos –y sanguinarios– de las nuevas doctrinas. Octavio Paz forma parte, en este y otros sentidos, y junto con un puñado de grandes pensadores contemporáneos, de la conciencia del siglo, de nuestro siglo y de nuestra América, de nuestro mundo. Impecable e implacable, y en ocasiones, como lo ha confesado, dejándose arrastrar por la violencia verbal, pero buscando siempre que lo iluminara la razón, Octavio ha defendido sin ambages, con una conciencia acendrada y una valentía invulnerable, esa libertad bajo palabra, libertad sobre la palabra, libertad con la palabra que, muy joven, en 1937, cuando era un poeta de veintitrés años, fue a buscar a una España desgarrada por la guerra civil. En esa España, cuya sangre derramada le ardió en el pecho como si fuera la propia, al igual que a tantos otros poetas latinoamericanos como César Vallejo, Pablo Neruda o Jorge Guillén, participó en los congresos de intelectuales

antifascistas que tuvieron lugar en Barcelona, Valencia y Madrid, y fue en esa España convulsionada donde escribió y publicó *Bajo tu clara sombra*, en la colección Héroe de Manuel Altolaguirre y, en *Hora de España*, la elegía de un joven muerto en el frente –de Aragón–, eco tristísimo, quizás, de un poema de Rimbaud, remembranza de purpúrea melancolía, tal vez, de un pasaje de "La roja insignia del valor" de Stephen Crane, poema del cual, con la autorización de Octavio, y el debido crédito, tomé una bellísima cuarteta para iluminar la muerte de Palinuro, mi personaje:

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.

En el año siguiente, 1938, Octavio se entrega a una febril actividad política en favor de los republicanos españoles. Era la época –él mismo lo ha dicho– en que todo parecía claro y neto: "Casi podíamos palpar el contenido, hoy inasible, de palabras como libertad y pueblo, esperanza y revolución". Política, arte, erotismo se unían en la obra poética de Octavio Paz, "poesía de nupcias" como alguien, con gran acierto, la llamó.

No podríamos decir que el resto de la historia es conocido, porque yo diría que la historia no sólo no ha terminado: apenas comienza, y no sabe hablar: balbucea. Es aún, como diría Shakespeare, sonido y furia. Pero sabemos del derrumbe de lo que Octavio definió como "grandes utopías colectivas" y del desprestigio –por desgracia no de la desaparición total– de "aquellos que profesaban ideologías compactas y contundentes que empleaban como cachiporras". De entonces a la fecha, Octavio Paz nos ha dado más de un claro, clarísimo ejemplo de lucidez, de civilidad y valentía al defender la libertad, y el menos admirable de todos esos ejemplos no fue su renuncia a la embajada de México en la India, en 1968, en protesta por la gran matanza de estudiantes que efectuó el Ejército Mexicano en la plaza de las Tres Culturas. Amigo que sabe serlo, supo colocar la amistad por encima de las ideologías, al dar una magnífica muestra de lealtad y solidaridad a su compañero Julio Scherer García, separándose de *Excélsior* al mismo tiempo en que a Scherer se le arrojaba a la calle como a una criada. Ya para entonces, desde luego, se había iniciado el deterioro irreversible de muchas palabras y conceptos políticos, y comenzado

a desvirtuarse algunas revoluciones latinoamericanas que si bien en un principio le habían devuelto a sus pueblos una dignidad perdida, pisoteada, vejada, ultrajada, comenzaron a perfilarse como madres de nuevos opresores. El dogma sustituía al dogma.

Octavio supo prever esta catástrofe, y se anticipó a muchos en la condena de estos regímenes. El ejemplo apabullante de la trágica historia del comunismo soviético y europeo, dejaba, por otra parte, pocas esperanzas. La condena de Octavio nos dolió y nos irritó a muchos. Pero hablaré en mi nombre y en el de nadie más: me dolió y me irritó porque la infección de un idealismo pueril, más lleno de deseos que de realidad, se había apoderado de mí, y se prolongó durante muchos años. Creo haberme curado en gran parte, aunque siempre tendré que objetar algo de lo dicho alguna vez, o varias veces, por Octavio Paz. Pero una sola cosa no puedo menos que admirar profundamente, y es su constancia, su honestidad sin tacha en la defensa de la libertad. Por eso me enorgullece su ya añeja amistad, el recuerdo de nuestros cálidos encuentros en México, en Austin, en París, en Aix-en-Provence, en Barcelona; me glorio de haber sido invitado a publicar en *Plural* y en *Vuelta*: sí, me llena de orgullo el haber estado a su lado el otro día, el hecho de que él haya aceptado mi presencia en el acto que anunció la creación de la fundación que lleva su nombre. Me llena de satisfacción, sí, me halaga, me envanece, ser el director de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara, y, también –paradójicamente–, me ufano de haber reñido una vez con Octavio, porque gracias a un trivial intercambio de esgrima verbal que tuvimos, la carta con la que Octavio, con una gran generosidad, respondió a un tímido gesto de reconciliación, es una de las cartas más hermosas que he recibido –y recibiré– en toda mi vida.

A lo largo de los por fortuna también largos años de *Plural* y *Vuelta* este creador de revistas literarias de gran calidad –fundó *Barandal* en 1931 y pronto se unió a los jóvenes de *Taller Poético* en cuyo primer número aparecieron poetas de la talla de Nandino, Pellicer y Torres Bodet– no ha dejado, jamás, de analizar la historia y la contemporaneidad de nuestra América y del mundo, con un ojo puesto, siempre, en la libertad. En innumerables reuniones celebradas tanto en México como en el extranjero, en las que ha alternado con grandes figuras de nuestro tiempo, como Cornelius Castoriadis, Jorge Semprún o Fernando Savater, las semillas que siempre ha sembrado el poeta en sus brillantes, provocadoras intervenciones, son las semillas de un himno a la libertad. Aquellos que, al ver alejarse a Octavio de una izquierda

maleada y desorientada, huérfana, engañada, lo acusaron de traicionar sus ideales y haberse escondido tras la cara más oscura del capitalismo, ignoran, o quieren ignorar, que con la lucidez de siempre, Paz ha denunciado lo que considera las desigualdades que siguen siendo escandalosas, así como –para decirlo con sus palabras– aquellos signos aterradores que son: "la resurrección de los nacionalismos agresivos, las idolatrías tribales y los fanatismos religiosos. La degradación general de la cultura y la chabacanería de las masas intoxicadas por la publicidad y el consumismo (pan y circo), el culto al éxito y al dinero, el individualismo feroz".

Octavio Paz no es *Plural* ni *Vuelta*, pero ha sido el alma de estas dos revistas –o de una sola, reencarnada– que figuran en la historia de las mejores del mundo. La longevidad, rara en esta clase de publicaciones, ha contribuido desde luego a su gran riqueza, a su preclara fama. Krauze, Aslain, De la Colina, Elizondo, Rossi, Danubio Torres, Castañón, Zaid son sólo algunos de los excelentes colaboradores de Paz que, junto con él, han realizado el sueño de muchos artistas y escritores. Para aquellos de su generación, o para los que la seguimos de cerca, o para los lectores fieles de su obra y las revistas, una lista aún incompleta, muy incompleta por necesidad de espacio, de los colaboradores de *Plural* y *Vuelta* no será novedosa. Pero quiero pensar en los lectores jóvenes que hoy y que mañana, gracias a estas revistas, leerán por primera vez un cuento de Bashevis Singer, un poema de Pere Gimferrer o de Czeslaw Milosz, un ensayo de Mario Praz. Quiero, quisiera ver, cómo se ilumina el rostro de un lector joven al descubrir, en esas páginas, una bellísima y perturbadora carta de Artaud, un soneto de Severo Sarduy, una crónica de Damián Bayón, un caleidoscopio de Lezama Lima. O ver cómo se ensombrecen sus ojos con los lúgubres resplandores del pensamiento de Cioran. Sí, todos estos nombres nos podrán parecer familiares, a nosotros, los escritores de nuestra generación, éstos y los de Charles Hale, François-Xavier Guerra, Osip Mandelstam, Ted Hughes, Eliot Weinberger, Silvina Ocampo, Montale, Canetti, Félix Grande, Blas Matamoros, George Steiner, y con ellos los de los nuestros: Ramón Xirau, Carlos Fuentes, Sabines, Alvaro Mutis, Montes de Oca, Aridjis, Lizalde, Tomás Segovia y tantos otros: rostros llenos de palabras que flotan en el río al que apenas se van a asomar a beber por la vez primera, muertos de sed, los nuevos lectores, los jóvenes de nuestro tiempo.

Allí, en esas páginas, y en los libros de Octavio Paz, los lectores podrán, al asomarse, descubrir otros caudales donde no son tanto las

palabras –aunque sí a través de ellas– cuanto los colores y las líneas los que corren, se irisan y brillan, se despedazan, cuajan en nuevas fantasías y rompecabezas flamantes: mirada atenta de nuestro siglo, Octavio Paz ha usado los privilegios de una vista aguda, perspicaz por excelencia y llena de inteligencia y nobleza, para crear un mundo paralelo a la obra de algunos de los pintores y artistas contemporáneos más importantes. Ha sido un conocedor profundo y practicante del surrealismo, "la enfermedad sagrada del siglo": "Sí, el surrealismo pasó por México", dice Paz, y yo diría que llegó para quedarse, "y entre su desorientadora belleza aparecen, desaparecen", se hacen ojo de cíclope, ojo de hormiga, digo yo subiéndome al poema sin permiso, "desde Guadalupe Tonantzin hasta César Moro sin tranchetes, pasando por Buñuel, nada menos, aquí, allá".

Es así que, como crítico privilegiado, como mirón lúcido, espía celeste, contemplador parlante, poeta con la voz llena de colores y cristales tornasolados, Paz escribe con pasión de los poemas mudos y los objetos que hablan de André Bretón. Le dedica un extenso y bello artículo a Chillida. Otro a Hermenegildo Bustos. Habla a sabiendas, a muy sabiendas, de Klee, de Picasso, de Edvard Munch, de Edward Hopper o Jasper Johns, y por sus páginas desfilan Juan Soriano, Gironella, Felguérez, Carrington, Varo. Con su bella y maravillosa esposa Marie-José, asiste a la confección de una caja de Joseph Cornell, a cuyo arte le dedica unos versos hermosísimos, y de cuya magia artesanal Marie-José se queda prendada y se vuelve aprendiz de lujo. Dedica generosos tributos a los cuatro chopos de Monet, a la fábula de Joan Miró –"siete manos en forma de orejas para oír los siete colores"– y un poema al gran artista norteamericano Rauschenberg: "Los sueños de las cosas el hombre los sueña. / Los sueños de los hombres el tiempo los piensa", y escribe un largo y fascinante ensayo sobre la obra más revolucionaria de Marcel Duchamp, y en particular sobre el llamado *Gran vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros. Aun...*, en el cual, los propósitos secretos de Duchamp, sus maravillosas trampas y sus mecanismos desvariantes quedan cubiertos, envueltos –junto con el lector– en otro prisma igualmente transparente, igualmente atravesado por un rayo, tachonado de ideas claras como la luz del sol –y por lo mismo cegadoras, peligrosas–, igualmente reverberante de delirios. Todo lo hemos entendido, nada hemos comprendido, pero no importa: la belleza está a la orden del día, de la página, de cada palabra. Y a la vuelta de cada esquina y en el meollo de cada rincón de la hechizada caja de vidrio.

Esta curiosidad infinita de Octavio Paz es la que lo ha transformado en uno de los ensayistas más universales que hayan existido. Es lo que ha convertido en iluminador –además de, como poeta–, en supremo colorista de realidades en blanco y negro que su genio ha llenado de luz, a la manera de los doradores de los libros medievales y renacentistas. Porque Octavio nos ha iluminado la obra de Lévi-Strauss, de Atanasio Kircher, de Jacobo Boehme, de Beckett, de Dámaso Alonso, de Erich Fromm, de Sade –de quien destaca el espléndido antimaniqueísmo que lo vincula a San Agustín– de Raymond Roussel, de Queneau, de Tocqueville, de Fourier, de Nerval –la lista sería infinita. Poeta y ensayista de postura arrogante, en lo que la arrogancia tiene no de soberbia, sino de gallardía, y por lo tanto de soltura, de ánimo, de elegancia, ha sabido dirigir su vista, su oído, sus intereses, a los cuatro puntos cardinales para hablarnos de Borges, para ocuparse de Richard Dadd, el pintor loco de Broadmoor; para darnos una apasionada lectura de Cage, para escribirle una carta-poema a León Felipe; para meditar en Michaux y en su encuentro con el mecanismo infinito y doloroso –desatado por las drogas– de una "risible cascada de baratijas"; para darnos a conocer la obra de poetas chinos como Li Po y Meng Chiao, el arte del japonés Matsuo Basho o las poesías del inolvidable poeta sueco –y amigo querido de tantos latinoamericanos– Artur Lundkvist.

Viajero eterno, infatigable trotamundos que peregrina sin cesar por los libros y por su imaginación, por sus sueños, por sus propias poesías, estos viajes y sus travesías y periplos terrestres, así como sus largas estancias en varias ciudades de Estados Unidos y del Japón, en París, y en particular su enriquecedora permanencia en la India, han hecho de Octavio uno de los hombres más universales que ha dado México. Pero si un día se ha dedicado a estudiar a e. e. cummings, Apollinaire, Mallarmé, T. S. Eliot o Saint-John Perse. Si en otra ocasión lo encontramos absorto en el arte tántrico, en el pensamiento de Nirad Chaudhuri –"el Voltaire hindú"– o en los misterios de la desencarnación o *nirvana*; o en la tradición del haikú –lo que equivale a tener a José Juan Tablada en el corazón– o en el teatro noh... O si otro día lo vemos componiendo un renga o poema colectivo en la compañía de Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson. O si alguna vez leemos lo que tiene que decirnos, y que es tanto, sobre Ortega y Gasset, Hegel, McLuhan, Spenser, Heráclito, Pound, Merleau-Ponty, Roland Barthes. O si se nos aparece en conversación

con Quevedo y sus sonetos. O en diálogo con Julián Ríos o con la obra de Huidobro y los poemas amorosos de Safo o los de Catulo y Propercio. O absorto, compartiendo u objetando las preocupaciones por el lenguaje de Wittgenstein... uno pensaría que tan admirable capacidad debe tener un límite. Y lo tiene, sí: sus fronteras son la mente y la memoria del poeta, que son oceánicas, y es su vida, larga, sí, muy larga y fructífera para fortuna de él y todos nosotros. Fronteras no donde caben como algo adicional el amor y el conocimiento de su país, México, sino que de estas virtudes parten, en ellas se hincan, se yerguen, se levantan como murallas de tezontle capaces de contenerlo todo. Generoso como pocos, Octavio ha abierto las puertas de sus revistas a innumerables poetas jóvenes, e incluso se ha ocupado cuidadosa y amorosamente de su obra, en ensayos y prólogos luminosos individuales, así como de la poesía mexicana de todos los tiempos. Balbuena, Othón, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Nervo, Icaza, Urbina, Rebolledo, Reyes: de nuevo, la lista sería muy larga, como lo será la de los poetas de generaciones más recientes: Gorostiza, Efraín Huerta, Ulalume González de León, Francisco Cervantes, José Emilio Pacheco y tantos otros.

En *Cuadrivio*, como sabemos, Paz estudió a fondo la obra de un gran poeta mexicano, Ramón López Velarde, acompañado por sendos estudios sobre Rubén Darío, Luis Cernuda y Fernando Pessoa. López Velarde, poeta de lo cotidiano amoroso, de lo cotidiano oscuro, y de melancólicas, rítmicas realidades inventadas al son de campanas de provincia y con aroma a hembra, a membrillo y naranja, a vírgenes y a sándalo, poeta que supo quitarles a las palabras la herrumbre de la cursilería para transformarlas, entre otras cosas, en un impoluto canto a la Patria, inaudito por su diamantina y fresca inocencia, su obra, la poesía del zacatecano Ramón López Velarde es un reto que Octavio Paz, mejor que nadie, supo vencer y develar, para decantarla y recantarla: es decir, para cantarla de nuevo. No contento con eso, casi dos décadas después, Octavio Paz culminó, con *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, el homenaje más grande que jamás, en este país de machos, un hombre le haya hecho a una mujer. Nunca fuera una dama –de tanta alcurnia– de caballero –de tan rancio linaje– tan bien servida. El extenso, extraordinario estudio de Octavio sobre nuestra máxima poeta, que abunda en una exquisita erudición y se desborda en pasiones luminosas, es, desde su aparición en 1982, una obra clásica, indispensable, no sólo sobre la vida de Sor Juana, sino en particular sobre su obra, que Octavio analiza, como siempre, con el ojo del lin-

ce, la malicia del maestro, la lealtad del vasallo y la inmensa modestia del pupilo. Pupilo, alumno, hermano gemelo o travesti de la pupila que es la que ve. Octavio ve, siempre, cosas que nosotros no vemos.

Las iluminaciones que inspiran a la monja genial, lo mismo que las trampas en las que cae o de las que escapa, y las veleidades, vaciedades, incomprensiones, envidias e intransigencias a las que se enfrenta, las prohibiciones y los dogmas que la sorprenden, la amenazan, la atajan, la derrumban, la derrotan, responden a un lugar, México, y a una época, la Colonia, magistralmente recreados por Paz, como regio y esclarecedor complemento del escenario interior de las dudas, pasiones, goces y sufrimientos más hondos del altísimo espíritu de Sor Juana.

Una vez más, Octavio nos muestra un conocimiento y un interés profundos en la historia y los avatares de México. La Conquista, la Colonia, la Independencia, la República y su restauración, el Imperio, el Porfiriato, la Revolución, los tiempos actuales: ninguna época, ninguna etapa, ninguna transición de nuestra sociedad y nuestra historia, ninguna conmoción ha escapado al análisis de Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, publicado hace ya casi medio siglo, es sin duda el mejor ejemplo de ese acucioso interés, de ese arraigado –hasta las entrañas– amor que siempre ha sentido Paz por México. Creo que ningún otro país ha dado un libro que de manera tan lúcida escarbe en las heridas de un pueblo, que de manera tan apasionada escudriñe los espejos donde se contempla: espejos a veces deformantes como los de una feria, porque con frecuencia los seres humanos acabamos por ser nuestras propias caricaturas, pero espejos al fin y al cabo. Un libro que haga sentirse al lector tan bien y tan mal, al mismo tiempo, al conocerse en el reflejo de la madre violada, de las máscaras que se ríen de la muerte, de la fiesta que acaba en festín de balas, y en el reflejo de la orfandad y del reventón pero también del afecto, de la dulzura y de ciertas cualidades misteriosas –me atrevería a llamarlas virtudes– que nos acercan a la paciencia, la resignación y el panteísmo orientales.

Leí por primera vez *El laberinto de la soledad* cuando tenía yo veinte años de edad y lo he releído incontables veces: todavía suelo perderme en él, fascinado, como en una huerta secreta llena de suculentos frutos.

Hoy día, en plena crisis y en pleno conflicto de Chiapas, también se escucha, entre un maremágnum, un pandemónium de opiniones, gritos, llantos, vituperios y verdades a medias –las únicas verdades enteras son la miseria y el abandono de siglos en que hemos tenido a nuestras comunidades indígenas–, la voz de Octavio Paz. La voz clara,

la voz única, nítida, la voz equivocada a veces, sí, tal vez, pero siempre honesta, airada, directa, valiente siempre, de uno de los intelectuales más lúcidos del siglo XX.

Quiero, y sé que debo, escribir unas palabras sobre la poesía de Octavio. No sé qué decir. Para referirme a lo que es la poesía así, en general, remito al lector a lo que el propio Octavio dice de ella en la introducción a *El arco y la lira*: "La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono [...], hija del azar, fruto del cálculo [...]. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo, juego, trabajo [...], revelación, danza, diálogo, monólogo". Y tantas, y tantas otras cosas más que es y no es. Y para referirme a la poesía de Octavio, no puedo sino remitirme a mí mismo, a mi sola y única experiencia personal. Soy un novelista que trabaja con música, después de embriagarme con la música de las palabras. Antes de sentarme a escribir, suelo leer poesía. Puedo disfrutar a muchos poetas que escribieron en los idiomas que conozco o que han sido traducidos a ellos. Cavafis, Yeats, Baudelaire, Quasimodo, Dylan Thomas, por ejemplo. Pero prefiero a los que escribieron, o escriben, en mi lengua, la castellana, y me deleita, me estimula, la exuberancia, por ejemplo, de Pablo Neruda o Marco Antonio Montes de Oca, dos poetas que para un crítico quizás no tengan nada que ver entre sí, pero que un lector leal y entusiasta puede tener en un mismo altar. Y leo, leo una y otra vez a Octavio Paz. Aunque "leer" es una palabra inexacta. Deslizo mis ojos por las letras de los versos, puedo incluso pronunciar el poema en voz alta y de memoria, pero no lo leo, lo habito. Vivo dentro de él, y en los poemas de Paz vivo como pez en el agua, como pez prisionero en los cristales del agua, en los diamantes del agua. Como pez absorto e inmóvil, recorro el caudal del poema al mismo tiempo que el caudal, me demoro con él en los meandros, me deslumbro con su espuma, me precipito con él a las honduras de la catarata, los ojos erizados de vidrios tornasolados, para seguir navegando al albedrío de las palabras, al ritmo y voluntad del manantial o del torrente, los poros de toda la piel abierta al aliento sagrado del poema. Desde *Luna silvestre* hasta el último poema que yo haya visto publicado en *Vuelta*, pasando por *Libertad bajo palabra, Salamandra, La estación violenta, Piedra de sol*, he sido un habitante fiel de los poemas de Paz, a los que vuelvo una y otra vez para vivir, desde dentro, la experiencia de una poesía que para mí tiene de Garcilaso la diafanidad y la belleza y de Góngora la voluntad del gran ornato y de la más prestigiosa prestidigitación, pero en clave de sol, en transparencia soste-

nida, y de los surrealistas el misterio y la ambigüedad, pero no de la puerta cerrada, sino entreabierta al cielo, a la luz, a la revelación, al gozo. Pienso que la poesía de Paz, con frecuencia de un maravilloso erotismo, pero siempre de una sensualidad que va más allá de los labios de la mujer amada, de sus senos, sus muslos y sus cabellos para derramarse en las flores, las nubes, los pájaros, y el universo entero, está llena de esas contradicciones que él, admirador de los celestes infiernos de Blake y de Marino, tanto ha amado: la oscuridad luminosa, el espejo ciego, el fuego congelado, la nieve ardiente, la serena turbulencia, la soledad multitudinaria. Dice Paz que México es un país solar. Él, también, es un poeta del sol. Y agregaría, un poeta de la sal. De toda esa sal del mundo que representa el garbo, el donaire, la gracia de la vida y, a veces, de todo lo que la sal, también, significa de infortunio. La poesía, como el agua, es dulce, pero como el agua del mar suele ser salobre, y como el mar, son sus volutas: saladas alas que parecerían volar por sí mismas. Y el poeta, que se entrega a la poesía en cuerpo y alma, le da, como en todo acto de amor, la sal de su sudor, la sal de su saliva, la sal de su esperma, la sal de su llanto.

[Publicado con el título "Para Octavio Paz: 'Pesa menos el tiempo. Yo respiro'", en *Proceso*, n. 1106, 12 de enero de 1998.]

Eikichi Hayashiya

# Recuerdos de Octavio Paz y sus *Sendas de Oku*

## México y Japón

México es uno de los países que, fuera de Asia, tienen una historia más larga de relaciones con Japón. Ya en las primeras décadas del siglo XVII Japón no sólo recibía gente de la Nueva España, sino que también envió allá misiones dos veces consecutivas. En el siglo XVIII, fue en Nueva España donde se editó el primer diccionario de la lengua japonesa al castellano, con el cual había quienes se preparaban para ir a Japón en las difíciles circunstancias de entonces. En el siglo XIX, Japón recibió la primera misión científica astronómica mexicana, la de Francisco Díaz Covarrubias. Por la pluma de este célebre científico, el pueblo mexicano se enteró de Japón, que apenas reabría sus puertas al exterior; de sus realidades, de sus cualidades y de su cultura. No olvidemos que la opinión de Covarrubias influyó mucho en la concertación del primer tratado de igualdad firmado por Japón con los países occidentales y en la introducción del primer grupo de inmigrantes japoneses para la América Latina.

Durante el siglo XX hay en México grandes hombres de letras que se ocupan de Japón, por ejemplo: Francisco Bulnes, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Manuel Maples Arce y Octavio Paz, quien se destacó entre todos ellos y a quien han seguido otros más jóvenes. Hoy me siento muy honrado en hablar de Paz y de una obra suya en la que tuve el placer de colaborar.

## Paz y yo

Llegué a México por primera vez en abril de 1952, hace cincuenta años, como miembro de la oficina que al entrar en vigor el Tratado de Paz se convirtió en la primera embajada de Japón después de la Segunda Guerra Mundial. Confieso que no dejaba de inquietarme la imagen de Japón que pudiera tener el pueblo mexicano en general, por cuanto sabía que aún circulaban mucho en América Latina las películas antijaponesas hechas durante la guerra en Estados Uni-

dos. Sin embargo, en las personas que empecé a tratar no encontré signo de rencor, antipatía o enemistad. Todo lo contrario: como si no hubiera pasado nada entre los dos países, los mexicanos en general nos felicitaban por el pronto resurgimiento y la reconstrucción del nuevo Japón y nos trataban amablemente, como al viejo amigo que vuelve tras una larga ausencia.

Fue notable la amabilidad de la cancillería mexicana, tan afectuosa y cordial con nosotros. Nos ayudaron en la instalación de las oficinas y hasta en la contratación del personal local. El sentimiento tradicional de amistad entre nuestros países se mantenía inalterable.

En los primeros años, uno de los empeños principales de la embajada fue apoyar la reinserción de Japón en la comunidad internacional. La oficina de la cancillería encargada de tratar dichos asuntos era la Dirección General de Organismos Internacionales, a cuyo frente estaba, desde la primavera de 1954, un joven diplomático. Octavio Paz había asumido el cargo de director general interino después de regresar de Japón, donde se desempeñó unos meses como encargado de Negocios, encargado de la reapertura de la embajada. Conocía bien los problemas sociales y políticos a los que se enfrentaba Japón, país por el cual mostraba enorme simpatía y en cuya cultura tenía singular interés. Mis encuentros con él me permitieron advertir, cada vez con más claridad, la amplitud de sus conocimientos sobre la cultura oriental. En uno de esos encuentros, Paz me propuso organizar en Bellas Artes una exposición de grabados japoneses, aprovechando una muestra itinerante de cien piezas de *ukiyo-e* de la UNESCO; sugirió, además, ofrecer un ciclo de conferencias durante el periodo de la exposición, dando él una. La propuesta nos pareció fenomenal, pusimos todo nuestro empeño en realizarla, y en julio de 1954 se inauguró una gran exposición de arte japonés, ilustrada por tres conferencias, la primera de ellas, "Algunos aspectos de la literatura japonesa", dictada por Octavio Paz. Tanto la exposición como las conferencias llamaron mucho la atención del público, que colmó la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

La conferencia de Octavio Paz gustó especialmente, por cuanto revelaba sobre su profundo conocimiento de la cultura japonesa y el alto concepto en que tenía a la literatura de ese país. Aún recuerdo cómo Paz, al referirse a la influencia en Japón de las culturas extranjeras, y en especial de la china, dejaba claro que había sido siempre "elegida y no sufrida". Tampoco olvido cuánto me sorprendió la claridad con que Paz explicó la concepción del budismo *zen* y su in-

fluencia en la cultura japonesa. Esa conferencia constituyó seguramente una revelación para cuantos la escucharon. En cuanto a mí, enriqueció mis sentimientos de amistad hacia Octavio Paz con un profundo respeto.

No recuerdo exactamente cuándo surgió la idea; pero mientras más conversábamos, más crecía en mí el deseo de emprender la traducción de alguna obra representativa de la literatura japonesa con este hombre de letras, que aliaba a la honda sensibilidad la aguda observación de mi cultura. Cuando Paz me propuso que trabajáramos juntos en la versión castellana de *Oku no Hosomichi* dudé un poco: no estaba seguro de poder transmitir a Paz cabalmente en español el sentido de esta obra de Basho, y en particular sus haikús, sutiles, tejidos de alusiones y que nunca lo dicen todo.

**Basho y *Oku no Hosomichi***

El *Oku no Hosomichi* es la crónica de un viaje que realizó Basho con un discípulo suyo, Sora, por la región septentrional de Japón en 1689, visitando cerca de cincuenta lugares famosos por razones históricas, literarias o artísticas. Recorrieron dos mil trescientos cuarenta kilómetros durante cinco meses. La redacción final del texto es posterior al viaje, a partir de lo que Basho había anotado: ocurrencias, pareceres, observaciones en prosa, seguidas de un poema. Es seguramente la obra literaria más querida por el pueblo japonés, no por su brillante estructura literaria, no por la atracción de un hilo narrativo que no tiene, sino por el sosiego que produce en el espíritu y su delicada sensibilidad. Eso mismo explica mi temor ante la propuesta de Paz. También mi gran expectativa.

Nuestra forma de trabajo fue como sigue: yo traducía el texto japonés literalmente al castellano, primero, y cuando tenía hechos algunos capítulos se los entregaba a Octavio, quien me los devolvía corregidos con ocasión de mi siguiente entrega. Nos veíamos cada dos o tres semanas, unas veces en la oficina y otras en su casa o en la mía. Así trabajamos casi medio año.

Me encargué de las notas para explicar los lugares, personas o hechos referidos en el texto. En fin, justo en la víspera de mi partida, 30 de octubre de 1955, terminamos la traducción del texto, dejando las notas para después.

Había transcurrido un año y medio desde mi regreso a Japón cuando, un día del verano de 1957, recibí desde México la edición de nuestras *Sendas de Oku*: una edición de la Universidad Nacional Autónoma de México. Nuestra traducción iba precedida de una advertencia, una exposición de la vida de Basho en página y media y, por último, un ensayo de catorce páginas de Octavio: "La poesía de Matsuo Basho".

¡Qué explicaciones sobre el haikú! Una exposición verdaderamente clara, bien analizada y estudiada. Pero había algo en la traducción de los poemas que no me satisfacía del todo y me quedé con la sensación de que debía volver a tratarlo con Octavio. Quizá nos apresuramos demasiado.

Más de diez años volvieron a pasar antes de que me destinaran nuevamente a nuestra embajada en México. Apenas llegué, en octubre de 1968, y pregunté de inmediato por Octavio, me enteré de su dimisión como embajador ante la India. Nadie me dio su paradero exacto y no pude comunicarme con él.

Cuál no sería mi alegría cuando una carta suya, fechada el primero de abril de 1970, me trajo sus noticias desde Cambridge. Mi alegría fue doble cuando leí su propósito de realizar una segunda edición para la cual, decía, Octavio había revisado enteramente el texto, para darle limpidez y simplicidad todavía mayores. Me decía, asimismo, que tenía un nuevo prólogo que añadir sobre la tradición del haikú, y que sería formidable si pudieran incorporarse al libro las ilustraciones de Buson existentes en el Museo Itsuo, de Ikeda, en Osaka. La carta terminaba con la expresión del deseo de volver a Japón: "Ah, al ocuparme de todo esto y volver a traducir algunos de los poemas (crea que mis versiones son ahora muchísimo mejores), sentí de pronto unas ganas inmensas de volver a su país. Los mismos deseos, quizá, que sintió Basho por ver la luna de Matsushima".

Contesté de inmediato expresando mi satisfacción y prometiéndole hacer todo lo posible de mi parte. Tras el intercambio de algunas cartas, me llegó la prueba del nuevo texto con un prólogo titulado "La tradición del haikú": un ensayo sencillamente admirable, que más tarde incorporó Paz a *El signo y el garabato* publicado por Seix Barral de Barcelona en 1973.

La prosa no tenía muchas correcciones y ninguna nota. Otra cosa eran los poemas: de los sesenta y cinco de Basho y de Sora que había

en la primera edición, sólo diecisiete quedaron intactos; el resto tenía de leves a hondas modificaciones. Revelaban la admirable búsqueda de perfección de Paz, y todas lograban la brevedad y la sencillez de que hablaba su carta: justo lo que yo deseaba. Me sentí muy satisfecho con todas las modificaciones, excepto una, cuyas razones no entendí. Me parecía que la nueva versión se alejaba bastante del original. Se trataba del siguiente poema:

*Shizukesa ya – Iwa ni simiiru – semi no koe*

¡Quietud!
El canto de las cigarras
se hunde en las rocas.

Decía la primera versión, que me parecía excelente; la segunda:

Tregua de vidrio.
El son de la cigarra
taladra rocas.

*Shizukesa ya* es quietud, calma, silencio, pero ¿"tregua de vidrio"? ¿Qué querría decir Octavio con tregua de vidrio? ¿Silencio de tregua de guerra, frágil como el vidrio? Transmití a Paz mi inquietud sobre su versión del poema; me contestó enseguida diciendo que ya no se podía modificar, y añadía: "Pero le ruego que tenga en cuenta que por razones obvias, ninguna traducción puede ni debe ser literal. Como decía Valéry: hay que producir efectos *análogos* utilizando *medios diferentes*" (las cursivas son de Paz).

Naturalmente, la firmeza del gran hombre de letras recibió mi conformidad, aunque con la solicitud de una nota explicativa de este último poema. En efecto, a principio de octubre me llegó la edición de Seix Barral en la cual encontré una nota sobre el poema extraordinariamente larga: ocupando nada menos que una página y media. Comenzaba con las siguientes palabras: "Mi traducción es tal vez demasiado libre...", y después de presentar cinco traducciones anteriores a otros idiomas, continuaba:

Procuraré justificar ahora mi traducción. Basho opone, sin oponerlos expresamente, lo material y la inmaterial, lo silencioso y lo sonoro, lo visible y lo invisible. La quietud del campo frente a la

agitación humana, la extrema dureza de la piedra y la fragilidad del canto de las cigarras. Doble movimiento: la conciencia intranquila del poeta se sosiega y aligera al fundirse en la inmovilidad del paisaje: el berbiquí sonoro de la cigarra penetra en la roca muda; lo agitado se calma y lo pétreo se abre; lo sonoro invisible (el chirriar del insecto) atraviesa lo visible silencioso (la roca). Todas estas oposiciones se resuelven, se funden en una suerte de fijeza instantánea que dura lo que duran las diecisiete sílabas del poema y que se disipa como se disipan la cigarra, la roca, el paisaje y el poeta que escribe... Se me ocurrió que la palabra *tregua* –en lugar de quietud, sosiego, calma– acentúa el carácter instantáneo de la experiencia que evoca Basho: momento de suspensión y armisticio lo mismo en el mundo natural que en la conciencia del poeta. Ese momento es silencio y ese silencio es transparente; el chirrido de la cigarra se vuelve visible y traspasa a la roca. Así la tregua es de *vidrio*, una materia que es el homólogo visual del silencio: las imágenes atraviesan la transparencia del vidrio como el sonido atraviesa el silencio. Creo que las dos otras líneas de mi versión se defienden solas...

Al leerlo, sentí una gran emoción, casi un estremecimiento, cuando caí en cuenta de la forma en que Octavio luchaba para traducir un poema de Basho, cavilando y buscando una palabra adecuada a fin de transmitir el sentido real. Lo que dice aquí Octavio es la clara interpretación suya de un poema que ha sido muchas veces objeto de debate en Japón. Sin convencerme del todo, quedé complacido de que hubiera explicado tan detenidamente su interpretación.

**La última edición**

Después de que salió la segunda edición, lo único que me seguía preocupando eran aquellos dibujos y caligrafías de Buson que tanto deseaba Paz para la nueva edición, en la que sólo pudimos poner el retrato de Basho. Me daba cuenta de que Paz apreciaba esos dibujos por considerarlos representativos del género de pintura japonesa *haiga*, y las caligrafías, por formar en Japón parte de las artes plásticas.

En 1985 pude al fin visitar el Museo Itsuo en Osaka, que no conocía, para ver los dibujos y solicitar directamente el permiso para usarlos. Gracias a este museo y por la amable colaboración de la Fundación Bancomer, el Fondo de Ohira, la Fundación Japón y del Co-

mité que se formó en la editorial Shinto-Tsushinsha en 1992, pudimos sacar otra edición con el contenido de la segunda y el texto japonés caligrafiado por Buson con sus catorce dibujos, realizando así el sueño y la promesa de treinta y cinco años atrás. Al recibir Paz el primer ejemplar me envió el siguiente fax: "Querido Eikichi: Acabo de recibir *Sendas de Oku*. La edición es muy hermosa. La tipografía, los caracteres, el papel, la seda de la cubierta, los grabados de Buson, todo. ¡Perfecto! Estoy encantado y agradecido".

La presentación del libro se realizó en el auditorio de Bancomer bajo sus auspicios el 18 de febrero de 1993. Paz parecía muy feliz con el esperado libro en la mano. Declaró que la traducción de este libro, por su dificultad y cuidado, amén de estar en una de las lenguas más alejadas del español, había sido efectivamente "un acto de amor", y habló extensamente sobre por qué su lectura es como un calmante.

**Paz y Japón**

Desde aquel 18 de febrero han transcurrido más de diez años, y aún echo muchísimo de menos a Octavio Paz. Sin duda alguna México tuvo en él un genio literario del siglo XX con inigualables conocimientos sobre la literatura japonesa y una delicada sensibilidad que llegó hasta las fibras de los sentimientos del pueblo japonés. Pero su aparición no fue casual ni improvisada. Tenía que ser en México donde naciera un hombre que supo acumular y cristalizar los conocimientos y sentimientos de los hombres de letras mexicanos que han dejado obras llenas de simpatía por Japón. Si no hubiera habido un Covarrubias no se habría creado entonces aquel ambiente tan afectuoso con Japón, y sin un José Juan Tablada, Paz no hubiese comenzado a sentir desde tan temprana edad, y antes de conocer el país, tanta simpatía por Japón y por su haikai, como se deduce del discurso que Octavio pronunció en septiembre de 1945 en el acto de homenaje a Tablada.

Octavio siguió las huellas dejadas por sus antecesores y logró comprender como ninguno la característica fundamental de la cultura japonesa y los sentimientos del pueblo japonés.

[*Revista de la Universidad de México*, nueva época, n. 19, septiembre de 2005.]

Antonio Colinas

## Recordando a Octavio Paz

Una vez más, celebro estar en México y, de nuevo, en este Palacio de Bellas Artes que en tantas ocasiones ha estado cerca de la poesía y, por extensión, de la literatura. También debemos celebrar que hoy estemos aquí para mantener vivo el recuerdo de un poeta, y en concreto, de un poeta mexicano como lo fue Octavio Paz. Se nos ha pedido que recordemos a la poesía y que recordemos a Paz y bien podemos decir que no hay dos cosas que puedan ir más juntas, pues Octavio Paz fue un poeta consciente de serlo, fue muy fiel a la poesía ejercida con rigor.

Para ello, él tuvo el don de sustentar su poesía en una base teórica tan rica como variada, esa base que viene definida especialmente en sus libros de ensayo. Con frecuencia, nos encontramos con lectores que, a la hora de elegir, dudan en si anteponer el Paz poeta al Paz ensavista, o a la inversa. Esa duda del lector es precisamente la prueba de que todo en su obra –poesía, ensayo– viene marcado con el signo de lo fiable, con el sello de la originalidad.

Clave de su autenticidad fue su visión abarcadora, universalizada de la poesía y, por tanto, de la realidad. Su obra es, entre muchas otras cosas, un diálogo fértil entre civilizaciones, entre muchas voces. De ahí, como yo ya he escrito en otra ocasión, que en sus libros nos encontremos, a la vez, con la diosa Kali y las desesperadas representaciones de un Duchamp, los sultanes de la dinastía Lodi y las dueñas del arcipreste de Hita, Sade junto a Buñuel, Quevedo junto a los aztecas.

Sus temas son muchos y variados, pero sobre todo son cuatro las culturas que laten en las zonas más fundamentadas de su obra: la indostánica, la precolombina, la española –con sus derivaciones coloniales– y la que pudiéramos reconocer como civilización moderna y contemporánea occidental. Paz se abre a todas ellas, las busca e interpreta de manera muy sugestiva y personal, y no excluye ningún tema o subtema, aunque luego a la manera de quien traza círculos concéntricos regrese con su pensamiento a un centro nutricio del que nace y en el que fundamenta su verdad. O sus verdades.

Hay también un concepto muy valioso en su obra en verso y prosa que es consecuencia de ese diálogo sabio y abierto con otras culturas, fundamento de su visión universalizada. Es el que él reconoce como el binomio "vivacidad-mortalidad". Y es que, en el fondo, el arte, como nos recordó Pasternak, "sólo está constantemente ocupado en dos cosas: en meditar incansablemente sobre la muerte, y, al hacerlo, en crear incansablemente la vida".

Esta visión alterna y cíclica del tiempo es también la que hace ir a su poesía más allá de la realidad que los ojos ven. Por eso, entre las variadas definiciones que él nos ha dado de la poesía, nos encontramos con que ésta es una búsqueda –escribe él– "de otro estilo de vida, de otra visión del mundo y, también, del trasmundo".

Este afán dual se cifra también en otra de las definiciones que él nos dio de la poesía: la de que ésta es algo así –escribe– como "la historia de todas las revelaciones y de todas las revoluciones". Revelación y revolución entendidas, claro está, en su sentido primigenio, como conceptos igualmente múltiples y necesarios, que nos dan no una visión uniforme y ortodoxa de la realidad, sino una visión irisada de ella, y del ser humano inmerso en esa realidad. Puede ser también que esta visión del poetizar no sea sino una continuación, dicha con estas escuetas palabras suyas: "Ni historia, ni mito". De esta manera, la poesía puede ser el testimonio sobre lo más real y, a la vez, el testimonio de esa otra realidad oculta, búsqueda de todo aquello que desconocemos, que suele ser todavía mucho. O de lo que él reconoce como "un algo más", como lo "indecible".

Al final de su libro *Los hijos del limo*, Paz abre también un argumento que a mí me parece esencial en los tiempos en que vivimos; me refiero al tema ecológico, medioambiental, sin cuya resolución, en los tiempos que se avecinan, no hay poesía ni vida posibles. Más allá de la noche de las vanguardias, por las que él tanto se interesó, Octavio Paz lee en los problemas realmente vivos y observa que está pendiente aún la rehumanización de los seres y de la vida, y esa otra forma de rehumanizar que es el respeto hacia la naturaleza, hacia el planeta.

Esta rehumanización pasa ineludiblemente por llevar a cabo la más pendiente de las revoluciones: la medioambiental. Cierra así el poeta su círculo centrándose en uno de los temas más acuciantes de nuestro tiempo. Otras veces, tras abordar los temas literarios o no, Paz acaba encontrando una razón y una solución de fondo: la del amor. "El amor", escribe él, "que fue la semilla de Occidente, el origen de nuestro Arte y de nuestra Poesía."

Es, por tanto, este Paz abierto y universalizado el que, sobre todo, a mí siempre me ha interesado más. Un Paz que trasciende el simple hecho de hacer literatura para pensar; y para pensar de una manera sabia, que es aquella que atañe a los problemas esenciales de siempre, pero también, como acabo de decir, a los temas más urgentes de nuestro tiempo. Paz nunca hace literatura de espaldas a la realidad, de espaldas a la vida.

En Paz –en sus poemas, en sus ensayos y traducciones, también en su biografía– hay asimismo un diálogo entre Oriente y Occidente que a mí siempre me ha interesado mucho. Los occidentales –excepto en momentos muy escasos y concretos, como puede haber sido el pensamiento de los presocráticos, el de algunos pensadores alemanes de finales del XIX y en la actualidad– han dado siempre la espalda a esa otra manera de pensar, de ser, de contemplar (es decir, de poetizar), que revelan muy bien la lírica y el pensamiento primitivos orientales. No se trata de sustituir un modelo de ser y de estar en el mundo por otro, sino de buscar en el otro nuestro complemento, lo que nos falta.

Se convierte así el poetizar en esa triple búsqueda de armonía a que se refirió Alexander Blok: en primer lugar, al liberar a los sonidos del elemento original e informe en que residen. En segundo lugar, dotando de armonía a estos sonidos, dándoles una forma. En tercer lugar, introduciendo esta armonía en el mundo exterior por medio de la palabra poética.

Miro hacia atrás y veo, en mis años formativos, tres poetas en lengua española que han sido verdaderamente valiosos para mí. Me refiero a Pablo Neruda, a Vicente Aleixandre y a Octavio Paz. Y hay algo por lo que me interesaron especialmente estos tres autores, algo por cierto que los identifica y caracteriza: el sentido abierto universalizado, y en alguno de sus libros cósmico, de sus poéticas. Por eso ellos son hitos en el panorama de la poesía española de todos los tiempos e hitos dentro de la poesía universal. Acaso también por ello –ahora me doy cuenta– los tres fueron reconocidos con el premio Nobel de Literatura.

Y no estoy hablando de América, pero sí de España, al afirmar que, entre nosotros los españoles, es muy rara, por no decir inexistente, la presencia de ese sentido cósmico, planetario, de ciertos temas poéticos. Sentido y presencia de lo cósmico que más bien se ha mantenido vivo en la poesía americana de todas las latitudes y que celebramos, porque en esa poesía, hoy más que nunca, el ser humano es consciente de que habita un planeta y no una aldea. Aunque tampoco debemos

olvidar que, para el que sabe contemplar, para quien encuentra un *centro* en su vida, en lo más local se puede hallar y cantar lo más universal. Poetas muy distintos, como Walt Whitman o Emily Dickinson, supieron universalizar sus voces desde ese *centro* interior que habían encontrado.

Algunas de estas ideas las recogí, por vez primera, hace ya muchos años, en un artículo que escribí, precisamente sobre Octavio Paz, en la revista *Ínsula*. Vivía yo por entonces en Italia y hasta allí me llegó una carta de Paz en la que celebraba que hubiera subrayado ese sentido abierto y universalizado de su obra, aquel que él también prefería.

Neruda y Paz, poetas a la vez bien distintos, pues otra vez fijamos, al pronunciar estos dos nombres, la eterna dualidad, la dualidad que enriquece la realidad de los humanos; esa realidad que –no nos engañemos– por lo menos tiene dos caras y que el poeta de los nuevos tiempos debe asumir para refundar la nueva palabra poética. No se puede leer a Octavio Paz sin aprender. Tampoco, en vida de él, se podía escucharle sin aprender.

Sus opiniones nunca nos dejaban indiferentes, bien cuando se ocupaban de temas de actualidad o bien de temas poéticos. Recuerdo, por ejemplo, que él fundió ambas opiniones en una sola cuando nos dijo, durante el Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas que celebramos en Valencia en 1987: "Hoy la poesía está en las catacumbas". Algunos vieron en esta frase –que los periódicos dieron en titulares– un lamento de negación y de pesimismo. Otros, simplemente, tuvimos una visión esperanzada de sus palabras, pues recordamos que de las catacumbas –de los silencios, de las mordazas– han brotado todas las revelaciones y voces nuevas que en el mundo han sido. De tal manera que, estando en las catacumbas –siendo mensaje para minorías, palabra que resiste en medio de un torbellino de informaciones y de desinformaciones impuestas–, la poesía está hoy donde siempre estuvo y donde debe estar: con la palabra que sólo desea ser mensaje a contracorriente, con la palabra *nueva*.

Durante nuestros últimos encuentros, con ocasión precisamente del fallo del premio Loewe, él solía interesarse por mis cosas, por lo que hacía y escribía. También me inquiría sobre la variedad de criterios estéticos que yo había expuesto en *El sentido primero de la palabra poética*, un libro que precisamente editó una editorial mexicana, el Fondo de Cultura. También me mostraba Paz su asombro ante el hecho de que hiciera algo que es en mí habitual: escuchar más que hablar. Y es que, en nuestro caso concreto, si yo hablaba, ¿cómo podía

escucharle?, ¿cómo podía aprender? Me alegraba, nos alegraba, por eso, nuestro reencuentro en el silencio de nuestras lecturas. Otra vez, la eterna, necesaria dualidad.

[Texto leído en el Homenaje a Octavio Paz celebrado en el Palacio de Bellas Artes, México, 2002.]

Guillermo Cabrera Infante

## Todos de alguna forma alrededor de Octavio Paz

El título, la frase, el lema lo leí en un periódico mexicano cuyo nombre no recuerdo ahora. Era, de alguna forma, una certeza y a la vez un cierto homenaje de alguna forma. Es también, de alguna forma, la biografía de *Vuelta*: todos alrededor de Octavio Paz. Aun para los que niegan a esta revista. Sobre todo los que la niegan. Todos, de alguna forma, alrededor de *Vuelta*. Inclusive yo. Pero saludé a Paz mucho antes de *Vuelta*. Incluso aun antes de *Plural*. El saludo no era a sus libros, muchos, sino a su persona única.

Conocí a Paz antes de ser Octavio en casa de Carlos Fuentes en Hampstead, Londres, el día último del año 1967. Fuentes daba una fiesta de fin de año que fue una despedida porque los amigos de entonces ya no son amigos. La anfitriona era Rita Macedo, que acaba de matarse, pero estaba entonces más bella que nunca con su belleza mexicana clásica. Sus invitados eran el matrimonio Gallagher, David y Alegría, el profesor de literatura en Oxford, que hace tiempo que se divorciaron y se han vuelto a casar, el editor Tom Maschler con su novia, que luego se casaron y se divorciaron. Rita y Carlos también se divorciaron. Pero Octavio estaba casado ya, y está casado todavía, con Marie-Jo. Mario Vargas está con Patricia Llosa, y Miriam Gómez y yo seguimos tan juntos como entonces. Todos estábamos allí como en un friso social. Pero ocurrió algo esa noche que fue como un desvelo. Como las revelaciones que acostumbra hacer Agatha Christie con tanta pericia detectivesca al final de sus novelas, en que reúne a todos los sospechosos de siempre para revelar al criminal único. En esta ocasión el envenenador por control remoto fue el actor americano Ben Carruthers.

Ben (verdadero nombre Benito Juárez Carruthers, que decía tener un padre mexicano) se hizo famoso por la película *Sombras* de John Cassavetes. Ahora fue una sombra sobre la reunión. Con motivo de la Navidad me había regalado un cake de chocolate –que estaba hecho con cacao y *hash*. Era grande y lo llevé a la reunión de Carlos y Rita como mi regalo. Era un sustituto de la clásica botella de champán: Moët & Chandon de *hash*. Algunos creyeron que era una broma aunque el día de los inocentes había pasado ya. Cuando les aseguré

que el cake de chocolate era de veras también de *hash* (siguiendo la receta original de Alice B. Toklas que lo ofreció a Gertrude Stein en su cumpleaños), el anfitrión, Carlos Fuentes, dio dos sobresaltos hacia atrás para declarar: "No necesito drogas para expandir mi conciencia". Mario Vargas, que acabó por reconocer el chocolate como hachís puro, se fue al baño más próximo.

Los ingleses permanecen borrosos como sombras en mi memoria. Pero recuerdo muy bien a Octavio, a quien acababa por fin de conocer. Cuando le ofrecí un pedazo de chocolate Carruthers (que había sido hecho sin embargo por su mejor Argos y puedo jurar que ése era su nombre) Octavio lo tomó como el manjar que era y se lo llevó a la boca –y se lo comió. Octavio, que conocía el peyote y la ganja, aceptó el regalo de Carruthers como habría aceptado Gertrude Stein el *fudge* de chocolate y *hash* de su Alice amante religiosa.

Esa noche ocurrió de veras una revelación. Octavio se mostró como se mostraría otras veces: un intelectual que no vacila en enfrentar la experiencia más provocadora de la cultura: ese cake venía de la cultura "hippie" de la que Ben era un avanzado. El gesto de Octavio sería igual ante la poesía y la política. Hay que agradecerle, por ejemplo, su actitud siempre consecuente ante las dictaduras y, en especial para mí, la de Fidel Castro. Tenía esa posición antes de esa noche de 1967 en Londres y la ha seguido teniendo hasta el día de hoy. Cuando otros han cedido al chantaje de la izquierda, Octavio se ha mantenido firme, sin temor a las etiquetas cuando venían de los miñones de Stalin o vienen hoy de los adláteres de Castro. Ha escrito páginas certeras contra todo gobierno autoritario que se presenta como una democracia cualificada, como ha combatido a las viejas autocracias que se disfrazan con la forma del futuro. No ha sido fácil para él mantenerse a la vez independiente y amigo más de la verdad que de Platones y Catones. No hay más que recordar sus muchas peleas contra el demonio de la demagogia.

Es posible que algunos no recuerden (no hay memoria más corta que la memoria política) cómo Octavio fue acosado en su propio país, en su misma calle, en su casa y se le quemó en efigie como si fuera un Judas de Semana Santa. Pocos protestaron pero Octavio, que se podía haber acogido al sagrado de sus años, mantuvo firme el rumbo de su nave poética y política. Muchos han atacado a Octavio con saña extraña. Hay, por supuesto, mucho de envidia literaria: el Nobel se gana pero se paga. También porque saben que Octavio es la máxima autoridad moral de México.

No leo poesía. No puedo por tanto opinar de Octavio como poeta, pero hay algunos textos suyos, como *El mono gramático*, que son obras maestras de la prosa poética. Es decir, de la poesía no como ejercicio literario, sino como visión de la vida. Sus meditaciones en prosa (nadie medita en forma de soneto) son magistrales, no sólo por lo que dicen o suscitan, sino por el sentido de la forma, y van desde *El laberinto de la soledad* (título que ha servido para llamar a dos novelas sudamericanas) hasta *El ogro filantrópico* y *Los hijos del limo*. La prosa de Paz –serena, sostenida– es como su persona. Igual es su extensión hasta el pensamiento político. Su único rival es el enciclopédico Alfonso Reyes.

Todo me fue revelado en esa despedida de 1967 y saludo a 1968, que sería para Paz un año de convulsión y protesta. Como si el cake de chocolate y *hash* fuera la pata de mono de W. W. Jacobs pero al revés, hubo divorcios entre las parejas y separaciones entre los hombres y algo irrecuperable se perdió para siempre. Pero Octavio con pausa y pauta ha defendido la democracia donde ha hecho falta y la literatura en todas partes. Se ha ganado, por supuesto, la inquina de los totalitarios de siempre que verían con gusto que opusiera a la caída del Muro de Berlín las platitudes de la izquierda galopante como una tisis política que todo lo contagia.

En cuanto a mí, el introductor del cake de la discordia, al unirme gozoso a este homenaje a Octavio en sus ochenta años, me honro con su amistad, pero también le profeso una admiración profunda desde aquella noche de Londres en que demostró que podía aceptar cualquier reto cultural –aun en forma de cake de chocolate. Lo debo, claro y oscuro, a Ben Carruthers, difunto, un actor que bien podía haber sido, como él quería, hijo de un mexicano. Un hermano lejano y prójimo de Octavio Paz. Como yo devine.

Londres, marzo de 1994

[*El Ángel*, edición especial, *Reforma*, 24 de marzo de 1994.]

# II. El poeta

Rodolfo Usigli

# Poeta en libertad

Octavio Paz se considera un poeta olvidado, un poeta que no interesa a nadie en México, y de este modo, involuntariamente, se confirma como poeta con la misma eficacia que al escribir un poema. La piel del ausente es tierna y susceptible como la de un recién nacido porque la ausencia, contra la proverbial sutileza literaturizada que la equipara a la muerte, es más bien un renacimiento. Y, por ello, una nostalgia que, en el caso de Octavio Paz, se trasmina, en alusiones moderadas pero crecientes, hacia una patria cuya indiferencia él inventa un poco para poder escribir poemas y alimentar con ellos una esperanza de retorno aunque sepa que, en el fondo, no ha partido. "Allá, donde terminan las fronteras y los caminos se borran", es justamente donde se está arraigado; no en el fin, sino en el principio. "Lo que llamamos el principio es a menudo el final." "Y llegar a un final es llegar a un principio." "El final es de donde partimos", dice Eliot –inevitable cita. Como dice: "Cada frase y cada sentencia es un fin y un principio. / Cada poema un epitafio". Y todo esto está en realidad dentro del poeta y está al mismo tiempo: esta tangencia con Eliot, en quien algunos vemos en cierto modo aparecer el futuro de la poesía, hace decir a Octavio Paz:

> Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,
> río feliz [...]
> [que] se desprende de sí mismo y sigue,
> río abajo, al encuentro de sí mismo. ["Arcos."]

y coincidir a la vez, a través de un vivo y movedizo laberinto de metáforas, con Omar Khayyam cuando canta: "Yo mismo soy el Cielo y el Infierno" en la estancia LXIV. Véanse de este laberinto:

> Y me hundo en mí mismo y no me toco. ["El espejo."]

Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
[...]
Con un ardor helado
contempla lo que escribo.
[...]
Pero este juez también es víctima
y al condenarme se condena:
[...]
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo. ["Mientras escribo."]

También la luz en sí misma se pierde. ["Destino del poeta."]

¡Espesura de reflejos
en que me perdí! ["El sediento."]

Pero, en realidad, nadie ha olvidado a Octavio Paz en México. "Ni sus amigos ni sus enemigos, lo cual ya es mucho", me decía alguien el otro día. (¿Cuáles enemigos?) Quizá fuera mejor, para la curva de su obra, que ese olvido existiera en vez de ser un tanto inventado por su propio deseo, porque el olvido de los hombres pone en marcha ascendente en nosotros la memoria, que para mí es una de las dos fuentes de la poesía. La otra es el tiempo en el momento mismo en que está discurriendo. ¿Para qué internarme en disquisiciones? Me interesa expresar algunas ideas que ha removido en mí la lectura de este libro de Octavio Paz, a quien yo recuerdo: *Libertad bajo palabra*. La palabra es, en efecto, la liberación, la libertad del poeta; pero, sobre todo, es su cárcel. ¡Ay del poeta que no se queda latiendo dentro de la palabra que escribe! Todos los amigos con quienes he hablado encuentran que este libro es un buen libro, que en él se marcan ya signos de madurez sin que se marchite la frescura de una pasión pueril, en un sentido de pureza. No falta quien señale y critique el debate insuspenso entre el poeta y su palabra, la terca búsqueda de una imagen que se encadene con otra, que se refleje en ella y la refleje; la reiterada presencia de la sangre (*Raíz del hombre*) y del silencio y de la palabra; el continuo provocar la fricción de los extremos... Nada de esto tiene importancia. Este libro podría ser inferior a sí mismo en sus adquisiciones formales, en el castigo, en la limpieza del oficio adquirido, y sería el mismo libro para mí. Sería el mismo problema: el problema del poeta, el problema de la poesía.

A Octavio Paz debo la anécdota de su encuentro con otro poeta

en aquel sangriento ensayo de la guerra mundial que se hizo en España hace ya trece años. El otro era Stephen Spender que le dijo al presentarse: "No soy más que un poeta". Es decir: querría ser otra cosa: un atlante, un superhombre, un gran guerrero o un simple hombre en estado animal con manos, bíceps, ojos y dientes útiles para matar y destruir y para arrasar este bosque vegetante de la guerra. Pero "no soy más que un poeta". Y quizá fue el relato de esta anécdota, hace años, lo que primero planteó ante mí el problema del poeta y de la poesía con relación al mundo actual, en términos –¿quién no se escandalizará?– de utilidad, de servicio. Utilidad *humana*. ¿Para qué sirve la poesía? ¿Para qué sirve un poeta? Y entonces resonó en mí, ante todo, una frase escrita hace más de veinte años en un epigrama en prosa (*El bazar aéreo*), al referirme a los poetas. Dice el empleado al dueño del bazar: "–No se venden, señor, se lo aseguro. Habrá que regalarlos a los niños en los días de realización". Pero después he llegado a ver con claridad el motivo determinante de esa asociación casual: "Habrá que regalarlos a los niños". ¿Por qué a los niños? ¿Sólo porque las gentes mayores no los quieren? Hay muchas cosas que los adultos no quieren y que serían imposibles o inútiles para los niños. Pero los poetas sí, porque sólo pueden en verdad residir y respirar en un clima puro, de posibilidades verticales, que no se encuentra más que en los niños. Y porque no existe un poeta, así sea amargo o profundo, que pueda romper sus ataduras con la infancia, no como edad medida en tiempo, sino como absoluto. Y, lanzado ya en un paralelo que parecerá mal o cursi a muchos, ¿por qué no seguir la aventura y caer en la puerilidad de la indefinible definición y tratar de definir de una vez la poesía? La poesía es un acto de conciencia; por lo tanto, es un acto de luz; por lo tanto, un acto de emoción. Por esto presta al poeta no sólo una momentánea, fugaz capacidad de videncia, sino una capacidad permanente de convicción. ¿Fue un sentimiento análogo el que hizo decir a Baudelaire: "*Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!*", y a Octavio Paz, a través de esto:

¡Todo para los ojos!
Y en los ojos un ritmo,
un color fugitivo,
la sombra de una forma,
un repentino viento
y un naufragio infinito. ["Lago."]

Definida –déjeseme la vanidad de decirlo–, definida la poesía, habría que definir al poeta. ¿Por qué no? Quizá nadie lo haya hecho mejor, más sencilla ni más crudamente que Housman y Lugones, éste en conocimiento natural o en coincidencia: un hombre como cualquiera, que bebe un vaso de cerveza con los amigos y que a solas, al afeitarse, siente que si una línea de poesía cruza por su memoria, su piel se eriza de tal manera que la navaja deja de servir. O un hombre que es como todos los demás hombres, tiene lo mismo que ellos, carece de lo mismo que ellos y, "además, escribe versos". Pero quizá pueda irse más lejos.

Para diferenciar la poesía del teatro me agrada decir –cada quien tiene sus manías– que el teatro es el conocimiento del mundo (en tanto que sociedad organizada, sensibilidad, cultura, vicios y virtudes de orden social, es decir, dialécticos, dialogísticos), mientras que la poesía representa el conocimiento del hombre (no como abstracción tan sólo, sino como destino, como ser existente en el espacio y en el tiempo, en la vida, en la aspiración y en el recuerdo). Dicho de otro modo, el buen teatro, en cualquier estilo, es siempre la imitación, el espejo de la naturaleza, y la poesía el espejo o la imitación del hombre. Se puede ya ir un poco más lejos que Housman para tocar otro problema formal, y, donde él declara que la poesía no es la cosa que se dice sino la manera de decirlo, asentar que la poesía es la cosa y el modo de expresarla a la vez, o no es nada. Y que el poeta, hombre como los demás, difiere de ellos en que su vello se eriza siempre que ve la luz.

Hay una sola regla de oro –por sobre todos los artificios de la técnica y los despilfarros de la facilidad– para juzgar el valor de una obra artística, poética o dramática, y es la emoción, la comunión emotiva que suscita entre el creador y el hombre. Esto lo han dicho ya los grandes y pequeños perosgrullos sin cuya numerosa existencia y sobreexistencia no podríamos quizá reconocer a los elegidos. Lo que no han dicho es que todas las maneras, todos los estilos, todas las formas son buenos si la emoción es buena y real. Igual da producir una gran emoción humana por símbolos abstractos que provocar una gran emoción artística por métodos realistas. Pero hay que convenir en lo que piensa Rodríguez Lozano: si lo abstracto fuera difícil estaría al alcance de muy pocos. Lo que está al alcance de los menos es lo contrario. Y Octavio Paz está llegando ya a esto último. No se piense que cometo una herejía ni un acto de baja adulación literaria si comparo tangencialmente el capítulo del regreso de Ulises y su conversación con el porquerizo, al poema de despedida de Octavio Paz:

Es en la madrugada.
Quiero decir adiós a este pequeño mundo,
único mundo verdadero.
[...]
Adiós a la silla
donde colgué mi traje cada noche,
ahorcado cotidiano. ["Adiós a la casa."]

Por sobre toda diferencia de motivos y de *objetos,* la emoción es idéntica y resulta bien común de los dos poetas aunque uno sea viejo y esté probado, y el otro sea joven y esté haciéndose en tanto que cree que se deshace:

Deja, deja que parta con el aire,
que me cubra la nada,
invisible, sedienta, sin memoria.

Antes de perderme entre estos laberintos deleitosos (el teatro me ha dado la prudencia necesaria para evitarlos, pero a veces perderse es mejor que encontrarse), decía yo: el papel de la poesía y el papel del poeta en el mundo actual. Su utilidad, su servicio. Que estas palabras no ofendan a nadie. Todo gran poeta lo es a condición de ser esclavo del hombre en una esclavitud mucho más profunda, terrible y duradera que la de los siervos faraónicos. En una frustrada entrevista con T. S. Eliot, ausente de Londres, le dirigí preguntas que han quedado sin respuesta posiblemente porque no hay respuesta para ellas. Por ejemplo: ¿Cree usted que la poesía se ha convertido al fin en una forma de arte definitivamente impopular? ¿Cree usted que, en el curso del tiempo, los únicos poetas populares serán aquellos cuya obra se ha visto confinada hasta ahora en la órbita de una minoría selecta? ¿La poesía de usted, por ejemplo, a través de la proyección de sus valores internos más allá de su forma real? ¿En qué aspectos, en opinión de usted, puede la poesía contribuir a la salvación del hombre y de la sociedad humana? ¿Ve usted abiertos caminos o posibilidades para la redención del espíritu humano? Considerando la perspectiva expuesta en su "Páramo",[1] ¿diría usted que la acción humana, en relación con el mundo, ha tendido a ampliar o a reducir el radio de ese páramo?

[1] "The Waste Land" o "La tierra baldía" [N. del E.].

Ocurre que este libro de Octavio Paz, por sobre técnica, tradición, innovación, parece responderme. De modo implícito contiene, y me recuerda, ciertas pequeñas cosas vitales. Tan pequeñas que llegan a pasar inadvertidas de muchos hombres y, lo que es peor, de muchísimos más emborronadores de cuartillas, perpetradores de rimas, pergeñadores de cantilenas y, sobre todo, innovadores, prestimanos y equilibristas de lo literario que ignoran que la poesía siempre es nueva y que sólo existe a condición de serlo.

Todo hombre se atribuye con frecuencia destinos gloriosos –es como tomar una droga– para olvidar que su verdadero, su único desuno, es buscarse a sí mismo, dar consigo mismo y resolverse –aunque no disolverse– en la muerte que vivimos, en "la hora de la muerte que es a cada momento", y que, si logra resolverse, descubrirá que "así la oscuridad será la luz y la inmovilidad la danza".

Pero el hombre elude su destino y se fuga del conocimiento, en tanto que, más que el profeta y más allá que el santo, el poeta es el único ser que cumple con su destino y que se busca, viviseccionándose como Baudelaire, analizándose como Eliot, revelándose a sí mismo como López Velarde ("Todo me pide sangre"). Si hay un ser obsesionado, perseguido, cazado siempre por la idea de buscarse, por el terror y la esperanza de conocerse; que investiga, vuelca, revuelve, desordena y ordena todos los rincones de su vida: sexo, amor, ambición, santidad, lealtad, sentimientos, y nunca puede detenerse aunque pase al vacío como los perros de circo a través de un aro cubierto de papel, es el poeta.

Octavio Paz se busca. Buscarse es ya en sí un acto poéuco precursor del acto de conciencia y del acto de luz en que el poeta se encuentra y se estremece en una sacudida más terrible que la del espasmo, en un impulso vertical más dinámico que el del nacimiento, en un descendimiento más profundo que el de la muerte.

> Invento las quemaduras y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo. Tú eres esos tres... Invento al amigo que me inventa, mi semejante ["Libertad bajo palabra"].
>
> Soñé un mundo en donde la palabra engendraría
> y el mismo sueño habría sido abolido ["Soliloquio de medianoche."]

El espejo que soy me deshabita;
un caer en mí mismo inacabable
al horror de no ser me precipita ["La caída."]

y en un abrir de ojos nos morimos. ["El pájaro."]

Pensar a solas, ¿no es llorar a solas? ["Algunas preguntas."]

¿Sólo en el tiempo soy? ¿Sólo soy tiempo? ["Cuarto de hotel."]

(Hay que señalar, aparte de estas confirmaciones de luz, la voluptuosidad lírica de algunas imágenes felices hasta el deliquio, como aquella "calzada submarina de luz verde en la que se siente el viento siempre, siempre libre, siempre labios, siempre viento, y el corazón, noria de sangre para regar, ¿qué yermos?"; la joven del retrato de Juan Soriano, "por amarillos escoltada"; ese "náufrago niño que sueña en el asfalto"; el "esbelto fuego" que brota en "Medianoche"; el mundo que está "lleno de pájaros"; la ola cuyo "movimiento es su forma"; la frente, "cueva que habita un relámpago"; la "sombra líquida del sueño"; la "estrella desollada"; el sueño "en el que somos nuestro sueño"; las "nubes que son cuerpos que son olas con cuerpos que son nubes que son playas"; la isleña que lo mira "desde lo alto de su morenía". Y sobre todo, el impalpable, luminoso poema que dice: "Nombras el árbol, niña, / y el árbol crece, lento y pleno".)

He aquí cómo el poeta resulta entonces necesario paradigma, voz indispensable más allá de su ficha o nombre individual; dedo que empuja al hombre hacia su conciencia. No para mejorarse, sino para *saberse*. Y la poesía, que es la que hace al poeta, es el principio y el fin, es la misma emoción que es, pero que tiene que pasar continuamente por el hombre para no dejar de ser un solo instante.

Octavio Paz tiene ante sí un largo camino. Si llegará a su término, si dejará de ser un buen poeta para convertirse en un gran poeta, si alcanzará a ser el gran poeta mexicano, es cosa que escapa por completo a mis precarias dotes proféticas. No me preocupa tampoco que llegue o no a sacudir al autodeleite en la expresión, que se siente a menudo en él, como una seda superflua. Si, pasados la sensualidad y el afán de deshacerse, que no es más que una forma del deseo de volver al principio, olvidará la sangre-fuente y el silencio para entregarse a la contemplación de la naturaleza que ha descubierto en el mar y en los castaños; si emigrará de lo plástico y lo musical a lo intelec-

tual reseco: si irá de la abundancia a la cuaresma, si dejará de ser el girasol para convertirse en la roca, es asunto de poco interés y menor substancia. Lo importante es que hay luz en todos sus pasos, hay conciencia en todos sus actos poéticos, y que viene a repetirme la palabra que explica en emoción la utilidad, el servicio del poeta y de la poesía al mundo en que se mueve. Siempre es grato confirmar en alguien más lo que sentimos. La verdad no es más que la forma suprema del sentimiento humano.

Hay en este libro resonancias, alusiones, presencias poéticas que se entrecruzan y que, a veces, no están enteramente depuradas; pero no tendría sentido subrayarlas. El centro de sus remolinos, de sus corrientes un tanto desordenadas y dispersas por efecto de una voracidad de conocer y de expresar, nos muestra a un poeta en libertad y nos devuelve al cauce de la poesía, del que nos alejamos tan a menudo. Además de esto, el libro tiene cólera y desesperación.

Cuando cada hombre y todos los hombres, a imitación del poeta que ejemplifica, en virtudes y en defectos, Octavio Paz, lo descubran todo en forma de actos de conciencia, de actos de luz, de actos de emoción, la humanidad habrá visto tierra, habrá llegado a su fin y a su principio. Quizá sea demasiado esperar. Pero, gracias justamente al progreso científico, las guerras serán cada vez más cortas, si más destructoras, y quizá, sin proponérselo, la ciencia habrá contribuido a hacer la poesía cada vez más larga en el hombre. La naturaleza pone al hombre y pone la luz.

[*Cuadernos Americanos*, año 9, vol. 49, enero-febrero de 1950.]

Haroldo de Campos

## Discurso de recepción del Premio Octavio Paz, 1999

Recibir, como poeta brasileño, el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo es un alto honor y una alegría muy especial para mí. Desde luego porque este premio está bajo la égida y tiene el perfil de ese gran poeta mexicano, premio Nobel de Literatura, de quien he tenido el privilegio de ser amigo personal. Recuerdo que, cuando Paz fundó la revista *Plural*, sucedida después por *Vuelta*, su propósito era darle un cariz no solamente español sino más amplio, ibérico, acogiendo en ella a las lenguas hermanas de la Península y de América. Fue así que me invitó a integrar el consejo de redacción de *Plural* (y después de *Vuelta*) e insistió conmigo para que organizara un *dossier* sobre "la poesía concreta" brasileña, tarea no sencilla, consideradas las dificultades de traducción y presentación inherentes a esa nueva poesía "verbivocovisual"; tarea que, finalmente, conseguí llevar a cabo para el n. 8, mayo de 1972, de *Plural*, donde el *dossier* fue publicado de manera tipográficamente espléndida.

Me gustaría, en este preámbulo, recapitular brevemente la manera como establecí relaciones personales con Octavio. Para ello, haré una rápida exposición de los antiguos vínculos de la poesía portuguesa y brasileña con la de lengua española y de cómo me relacioné con el idioma castellano. Como se sabe, Alfonso X, el Sabio, compuso sus célebres *Cantigas de Santa María* en galaico-portugués, que era, en la época, así como el provenzal, el idioma de elección de la poesía. Sá de Miranda (1481 [?]-1558), precursor de Camões, escribió en portugués y español, y como su coetáneo, Garcilaso de la Vega (1503-1536), importó el petrarquismo italiano a la península ibérica. La obra del extraordinario Gil Vicente (1465-1536 [?]) es patrimonio de ambas literaturas. Camões, que también escribía poemas en español, fue reverenciado por portugueses y castellanos, habiendo ejercido reconocida influencia sobre Góngora, por ejemplo. En el barroco seiscentista es ya posible registrar la contribución brasileña, si no queremos remontarnos al quinientos, al canario padre Anchieta (1534-1597), patriarca de nuestras letras. Educado en Coimbra, misionero en tierras brasileñas, Anchieta fue el fundador, en 1554, del poblado de São Paulo

de Piratininga. Poeta y autor teatral, compuso versos y autos catequéticos (frecuentemente de apreciable nivel) en portugués, español, latín y tupí-guaraní (idioma de los indígenas de Brasil, del cual Anchieta hizo la primera gramática). En ocasiones, mezclaba todas esas lenguas en una polifonía heteroglósica, que parece haber dejado su marca de origen en la babélica metrópoli en que se convirtió la "Paulicea" contemporánea...

En el barroco, la presencia de la lengua y de las letras españolas en Brasil es un hecho notorio. Gregorio de Mattos (1636-1695) fue nuestro más importante poeta del periodo. Era un lírico virtuosístico como Góngora y un satírico implacable como Quevedo, sus maestros (al igual que el andaluz-peruano Caviedes, el "Diente del Parnaso", su contemporáneo, Gregorio fue apodado el "Boca del Infierno" por la virulencia sarcástica de sus versos). Una característica del estilo gregoriano es la mezcla de palabras castellanas, que aportuguesaba en sus textos al mismo tiempo que, en algunos de ellos, acarreaba voces africanas e indígenas (como Sor Juana hacía cosa semejante con el náhuatl). Otro importante poeta de nuestro barroco, Botelho de Oliveira (1636-1711), imprimió en Lisboa, en 1705, su compilación poética *Música del Parnaso*, con poemas en portugués, español, italiano y latín. En el prólogo a su libro, el primero publicado por un poeta nacido en Brasil, reivindica la "aclimatación" de la musa grecolatina en el nuevo domicilio americano, y proclama expresamente su admiración por Góngora y Quevedo, así como por los italianos Tasso y Marino. Botelho se refiere a Portugal como "ilustre parte de las Españas". No voy a hablar de la "Carta atenagórica" de Sor Juana y de su crítica teológica al padre Vieira (el emperador de la lengua portuguesa según Fernando Pessoa), el famoso longevo orador sacro lusitano (1608-1697) que, por haber vivido muchos años en Brasil, donde murió, es también considerado brasileño. Éste es un asunto que Octavio Paz, con brillo inexplicable, enfocó en uno de sus libros más celebrados, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.*

Daré un súbito salto en el tiempo para llegar pronto al romanticismo. En ese periodo, surge una figura fascinante, esencial para la ponderación de las relaciones de la literatura brasileña con la cultura hispanoamericana en general. Es Joaquín de Sousa Andrade, Sousândrade (1832-1902), autor de un largo poema "transamericano" que se desarrolla en un espacio intercontinental; una peregrinación mitopoeticobiográfica desde la Patagonia hasta Nueva York. En esa última ciudad, además, el poeta brasileño ambienta la osada sección

"El infierno de Wall Street" (ca. 1870) de *El Guesa errante*. El título de su poema en trece cantos, mencionado con admiración por el peruano Ricardo Palma en 1900 (*Cachivaches*), fue inspirado en un mito de los indios muiscas de Colombia (el "Guesa" era un adolescente destinado al sacrificio ritual y, a la vez, en la concepción del poeta, el natural de América sometido a la opresión del conquistador y, finalmente, a la codicia de los especuladores del *stock exchange*). En un cierto sentido, el *Guesa* es precursor del *Canto general* de Neruda, como también se anticipa al "Infierno financiero" de los *Cantos* de Ezra Pound, incluso por su estilo-montaje y por sus citas polilingües.

Aquí me detengo, sin hablar con más detalle de los encuentros ocurridos en el ámbito de la vanguardia de las primeras décadas de este siglo: de Mario de Andrade, lector de Güiraldes y Borges; de Oswald de Andrade, amigo personal de Oliverio Girondo; de Manuel Bandeira, traductor de "El divino Narciso" de Sor Juana y amigo de Alfonso Reyes, cuando el gran escritor mexicano era embajador en Río de Janeiro; tampoco me ocuparé de las vinculaciones con España de importantes poetas de la generación de 30 y 45, Murilo Mendes, autor de *Tiempo español* (1959), y João Cabral de Melo Neto, profundamente marcado, en su poesía, por Sevilla y en general por la geografía hispánica que le recuerda la del noreste de Brasil.

En mis tiempos de estudiante (años cuarenta) –introduzco ahora un dato personal– el español, lengua y literatura, era disciplina curricular obligatoria. Para mi formación de poeta (publiqué mi primer libro, *Auto del poseso*, en 1950), los autores de lengua española fueron casi tan decisivos como los de lengua portuguesa.

Además, no he creído jamás en un nacionalismo xenofóbico, parroquial, agresivamente cerrado a la "otredad". Siempre me creí un ciudadano ecuménico de la lengua portuguesa. El nacionalismo, para mí, no es un concepto ontológico, sustancialista, sino una noción modal; la manera brasileña de ser universal, de inscribir nuestra diferencia en goetheana *Weltliteratur*. Por eso, cuando, en los años cincuenta, con los poetas Augusto de Campos, mi hermano, Décio Pignatari y el suizo Eugen Gomringer, acordamos en lanzar el movimiento de poesía concreta, estaba claro para nosotros que se trataba de una vanguardia internacional, a pesar de las diferencias nacionales (el barroquismo semántico-visual de los brasileños en contraste con el constructivismo ortogonal y aséptico de Gomringer, el empeño crítico-político-satírico de muchas producciones de los concretistas en Brasil en contraste con la "neutralidad" suiza del "geómetra" Gom-

ringer). En el caso brasileño, además, vanguardia no quería decir hacer *tabula rasa* del pasado de cultura, sino leer con ojos nuevos ese pasado en sincronía con el presente de la creación. De ahí nuestra intensa labor en el plano teórico y crítico; en la revisión de nuestra historiografía literaria canónica y, específicamente, en el campo de la traducción creativa de poesía o "transcreación", una práctica que nos ha llevado a estudiar diferentes lenguas extranjeras. La "transcreación", para nosotros, no es una actividad ecléctica ni acrítica; solamente nos hemos interesado por traducir a aquellos poetas que, por su contribución a la renovación del lenguaje, nos parecían indispensables para el enriquecimiento del patrimonio poético de nuestra lengua: Pound; Joyce (del *Finnegans Wake*); Mallarmé (del "Coup de dés"); Goethe (del *Fausto*); Dante (de las muy difíciles *Rime petrose* y de los cantos abstracto-luminosos del *Paraíso*); la poesía rusa moderna (Maiakovski, Khlebnikov, Pasternak, Mandelstam y otros); la poesía de vanguardia de lengua alemana; la poesía japonesa y china, y, más recientemente, la poesía bíblica (el *Génesis*, el *Qohélet / Eclesiastés*, el *Shir-ha Shirim / Cantar de los cantares*), como también el proyecto de una *Ilíada brasileña* (hasta el presente, quince cantos ya están transhelenizados, con los recursos de la poética moderna).

En el año 68, gracias a nuestro común amigo el jurista, filósofo del derecho y estudioso de literatura Celso Lafer, que había sido alumno de posgrado de Paz en Cornell, tuve la oportunidad de hacer la lectura de los principales libros del gran poeta mexicano y de saber de su interés por la poesía concreta brasileña. De ese contacto inicial, nació la idea de organizar, Lafer y yo, la primera antología de trabajos de Octavio Paz en Brasil (publicada en 1972 por la editorial Perspectiva de São Paulo) que abarca también estudios críticos de brasileños sobre el poeta. Mi contribución, el ensayo "Constelación para Octavio Paz", con una pequeña antología de poemas de *Libertad bajo palabra*, ya reflejaba el resultado de mi lectura del texto fundamental de Paz, *Los signos en rotación*, fechado en 1964. En ese ensayo, Paz reconocía la importancia central del poema-partitura de Mallarmé, "Un golpe de dados" (que yo había traducido al portugués), para la poética moderna. Fue así que escribí mi primera carta a Paz, fechada el 24 de febrero de 1968, preguntándole sobre el efecto en su poesía más reciente de la tesis por él planteada respecto a la centralidad mallarmeana. En respuesta, él me escribió una larga y espléndida carta sobre su poética *in progress* (14 de marzo de 1968) y me envió "Blanco" (1966), "Solo a dos voces" (1965), "Viento entero" (1964) y, cali-

grafiados por su mano, los *Topoemas* (1968) en que hace una generosa mención de mi nombre y de la poesía concreta brasileña. Empecé, en aquel entonces, a planear la "transcreación" de *Blanco*, proyecto que se realizó finalmente con la publicación de *Transblanco* (1986, 2ª ed. ampliada, 1994), libro donde también se recoge nuestro carteo, incluso el referente a cuestiones suscitadas por mi traducción de su gran poema. Después de ese primer contacto epistolar, he tenido, con mi mujer, Carmen, la feliz oportunidad de conocer personalmente a Octavio y Marie-Jo, y de estar varias veces con ellos en París, Estados Unidos, México y, finalmente, Brasil, donde en el anfiteatro de la Universidad de São Paulo, en 1985, presentamos conjuntamente, en una sesión memorable, para estudiantes, profesores y un público entusiasmado que llenó el recinto, el magno poema "Blanco", dividido oralmente en secciones, leídas sucesivamente por Octavio y por mí. Busqué sintetizar la impresión que me causara la lectura de *Libertad bajo palabra* escribiendo que había reconocido dos líneas de fuerza en ese libro-suma de 1960: por un lado, una línea escueta, de contención, de elipsis, que se nutre de la tradición oriental y aspira, casi, a la condición brevísima del haikú (los poemas cortos de "Piedras sueltas", por ejemplo); por otro, una línea metalingüística, donde el poema se vuelve sobre su propia estructura y una como reflexión sobre su proceso generativo ("Las palabras", de "Puerta condenada", con su furor coloquial y desacralizador, es, quizás, el vértice de esa segunda línea). Estos dos meridianos recorren el "espacio tropológico" de la poesía de Paz entre los años treinta y cincuenta, y lo problematizan, haciendo de él tierra minada y eruptiva. En "Blanco", ocurre la culminación de ese proceso dialéctico. En ese poema desplegable como un libro chino, de estructura visual y lectura múltiple, la metáfora, característica de la primera fase del poeta, persiste, pero rescatada a la usual carnadura discursiva, liberta de la linealidad de la lengua, fragmentada, concentrada, pulverizada en astillas centelleantes. Es metáfora y antimetáfora: metáfora que se subleva contra el engaste del discurso, como si fuera un diamante amotinado que redistribuyera espacialmente su sistema autárquico de destellos.

Es tiempo de concluir. Para hacerlo, me gustaría citar una formulación de Paz sobre la tarea del poeta en la cual veo resumidas de modo ejemplar las "afinidades electivas" que nos acercaron. Procede de "Recapitulaciones", texto de 1965:

Llevar hasta su límite la negación. Allá nos espera la contemplación. La desencarnación del lenguaje, la transparencia [...]. No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible.

[Discurso de recepción del Premio de Poesía Octavio Paz, 1999.]

Helen Vendler

# Volver a ser sol

Nada sorprende más, en la visible separación entre prosa y poesía, que su separación en la persona. Octavio Paz (1914) –el poeta más famoso de México– es un prolífico escritor, cuyos sucesivos libros de prosa y poesía han enriquecido nuestro siglo. Si su prosa suele ser histórica, detallada y manifiesta, no sucede lo mismo con su poesía. Se trata de otra cosa. Quien lea sus versos como quien lee prosa, podrá decir que son "abstractos, totalizantes, irreales". Pero el que los lea como quien lee poesía podrá exclamar: "musicales, sensuales, reales". El solo hecho de que un mismo escritor entre y salga en dos ritmos opuestos requiere una explicación. Para Paz, lo político real (presente en todos sus ensayos) no representa su real deseo (anhelado en todos sus poemas). Así, en su desdoblamiento personal reproduce lo que él no nos dice sobre la historia de su país:

> La historia de México es la de un hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera, ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol.

El retorno a los orígenes es para Paz un ideal social que habrá de liberar a los mexicanos de toda mentalidad ajena, ya sea de los conquistadores, de los jesuitas o del positivismo racional ilustrado, otorgándole a México una existencia no europea, no norteamericana. Esas esperanzas de Paz, afines a las de Shelley, no comulgan con la perspectiva más amplia de Yeats respecto a que todo cambio –incluyendo el cambio impuesto, como el de la Conquista– comprueba la creatividad humana. Los sabios chinos de Yeats contemplan con alegría la escena trágica y en ella perciben sólo el animado espectáculo del cambio temporal. Aunque Paz valora la ecuación budista de un mundo fenomenal y vacío, y sobre ella medita, en última instancia cae entre las filas de los humanistas reformistas. Las necesidades sociales, intelectuales y estéticas de México, una nación aún en activo proce-

so de formación, lo llaman a pronunciarse, especialmente a través de su prosa.

Este siglo, dice Paz del XX, vio cómo las viejas realidades indígenas de México fueron encubiertas por "valores liberales y progresistas". Y agrega: "estas realidades enmascaradas: comienzo de la inautenticidad y la mentira, endémicos males de los países latinoamericanos". He aquí su permanente acusación, la misma que supone que la arqueología moral de México se parece a su arqueología física: piedras aztecas bajo la ciudad moderna, autenticidad indígena bajo el moderno barniz moral.

> A principios del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo; constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo.

Paz promete recuperar la inocencia radical, lo que en cualquier lugar de México (o en sí mismo) sobreviva de un pasado no cristiano desde antes de la Conquista.

La parcial ascendencia indígena del propio Paz, evidente en sus facciones, puede en parte explicar su misión, pero también es cierto que su juventud marxista y vanguardista repudiaba el *status quo* político y religioso en el que le tocó nacer. "Himno entre ruinas" describe a unos muchachos que fuman marihuana sobre una pirámide preazteca y hace la pregunta que anima toda su obra:

> *Cae la noche sobre Teotihuacan.*
> *En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,*
> *suenan guitarras roncas.*
> *¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,*
> *dónde derramar la palabra,*

La búsqueda de Paz puede también ser una marca de nacimiento. Después de todo, venir al mundo con un apellido como el suyo, Paz, determina, para un poeta, un destino.

La suntuosa antología *Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*, editada y traducida por Eliot Weinberger, con los textos en inglés y español *en face*, reúne los poemas escritos por Paz durante los treinta años transcurridos desde que Indiana University Press publicara sus

primeros poemas (1935-1955). "Volver a ser sol": esta ambición significa que, en poesía, Paz debe hablar como el sol lo haría. Hablaría desde su turbulento y radiante centro, voz de acción, no de reacción; origen, no consecuencia; moralidad, no aculturación; inocencia, no culpabilidad. En síntesis, la voz poética de Paz apunta a ser no la del hombre histórico sino, en sentido estricto, una voz asumida: profética, solar, esencial, erótica.

Para Paz, la unidad imaginada es históricamente recuperable, sobre todo a través de una sensualidad motivada por el amor. (La relación sexual sin amor no le interesa a Paz, así como tampoco le interesa el amor platónico asexuado.) La importancia del erotismo para Paz –el erotismo como compromiso en el que la armazón del *yo* se quiebra, la depresión es derrotada por la dicha, el otro es percibido como parte del *yo* y, por tanto, tan real como el *yo* mismo, y donde sólo el presente es actual– garantiza la presencia del tema erótico a través de los cincuenta años de escritura de Paz. El erotismo no sólo se opone al solipsismo sino también al determinismo histórico, a las diferencias geográficas, e incluso a la mortalidad del cuerpo. Como dice en "Eje", es el pivote sobre el que gira el mundo. Este poema hace uso de la interpenetración de esencias naturales para imitar las reconfiguraciones físicas hechas por dos cuerpos entrelazados.

manantial de cuerpos
tú noche del trigo
tú bosque en el sol
tú agua que espera

Es tentador, a la luz de tales poemas, describir a Paz como un escritor confinado a símbolos arquetípicos. De hecho, los críticos que no examinan el texto original en español suelen ceder ante dicha tentación. Pero los símbolos solos –incluso aquellos elementales y potentes (agua, fuego, bosque, etcétera) que utiliza Paz– no hacen un poema por sí solos. Un poema es un sistema de relaciones compuestas de otros subsistemas de relaciones –musicales, rítmicas, estructurales, semánticas, tonales. En "Eje", por ejemplo, un complejo patrón de repeticiones que se mueven de izquierda a derecha y de derecha a izquierda determina una frase y sus variaciones en el tiempo:

Por el arcaduz de sangre
[...]

Por el arcaduz de hueso
[...]
Por el arcaduz de noche
[...]
Por el arcaduz de sol
[...]
Por el arcaduz del cuerpo

Otro sistema de relaciones rige las diversas palabras ("sangre", "cuerpo", "manantial", "noche", "trigo", "bosque") que cambian de lugar en la danza ritual de "Eje" entre hombre y mujer. Después de llamarse a sí mismo "trigo rojo", "noche" y "agua", el hablante masculino atribuye dichos nombres a una mujer; la llama "tú noche del trigo", "tú agua que espera". Y, para que no se piense que ella únicamente toma esta encarnación del hombre, el poema hace de ella un "manantial de noche" y un "bosque", antes que él, a su vez, devenga noche o bosque, y antes que ambos cuerpos se vuelvan fuentes fusionadas. Así como él la rehace a ella, así ella lo rehace a él. En esa reinterpretación del amor petrarquista, el intercambio erótico resulta igualitario. El ideal se representa en términos formales cuando los símbolos del amor se equilibran e intercambian entre hombre y mujer.

"Eje" es un buen ejemplo del Paz simbolista y totalizante. Pero cuando Paz deviene específico e incluso confesional, lo hace tras un progreso gradual y meditativo que va del todo a la parte. El recuento de la vida de Paz que nos ofrece Weinberger en su prefacio se atiene, como es natural, secamente a los hechos:

> Paz nació en la ciudad de México el 31 de marzo de 1914. Por parte de padre, su familia era mestiza, del estado de Jalisco. Su abuelo fue un conocido periodista y escritor que luchó contra los franceses. Su padre, un abogado que participó en la Revolución mexicana, representó a Zapata en Estados Unidos y fue uno de los arquitectos de la reforma agraria.

Sin embargo la poesía, en la gran meditación autobiográfica "Pasado en claro", se aventura en las amargas circunstancias:

> Del vómito a la sed,
> atado al potro del alcohol,
> mi padre iba y venía entre las llamas.

Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.

La última oración sugiere un motivo edípico en la enorme producción de Paz, así como el motivo competitivo aparece en un poema cómico que muestra al Paz niño midiéndose con las reminiscencias masculinas familiares:

Mi abuelo, al tomar el café,
me hablaba de Juárez y de Porfirio,
los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre, al tomar la copa,
me hablaba de Zapata y de Villa,
de Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

Me quedo callado:
¿de quién podría hablar?

Entre sus poemas, autobiográficos o incantatorios, Paz hace una descripción panorámica de la realidad mexicana contemporánea, desde la denuncia ferozmente desilusionada de "Vuelta" (escrita después de su renuncia como embajador de México en la India, en 1968, cuando el gobierno mexicano masacró a indefensos estudiantes) hasta el más reciente y cinemático "Hablo de la ciudad":

hablo de la penumbra de ciertas iglesias y de las llamas titubeantes de los cirios en los altares,
tímidas lenguas con las que los desamparados hablan con los santos y con las vírgenes en un lenguaje ardiente y entrecortado,
hablo de la cena bajo la luz tuerta en la mesa coja y los platos desportillados,
[...]
hablo del barrio paralítico, el muro llagado, la fuente seca, la estatua pintarrajeada,

hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del sol taciturno que se filtra en el *polumo*,
de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del crimen de anoche

La notoria expansión de los catálogos de "Hablo de la ciudad" es un mecanismo que encontramos en Rubén Darío y en Pablo Neruda, los grandes precursores de Paz (y ambos a su vez influidos por Whitman). Como Whitman, Paz nunca olvida la música del verso, incluso en sus poemas más socialmente panorámicos: "La forma tiene sentido", nos recuerda Paz: "es más, en el arte sólo la forma tiene sentido". Su fidelidad a la forma evita que Paz subordine la poesía al comentario social, incluso en sus poemas extensos.

Además del Paz incantatorio y el poeta social, hay otro más: el poeta epigramático. Algunos de sus mejores poemas evocan a Emily Dickinson (ver "The Hummingbird"). "Epitafio de una vieja" superpone, en perfecta concisión, el abrazo de la pareja muerta a su abrazo en vida:

La enterraron en la tumba familiar
y en las profundidades tembló el polvo
del que fue su marido:
la alegría
de los vivos
es la pena de los muertos.

Un epigrama más reciente ofrece una definición de la poesía que media con ingenio y hondura entre el poema como sueño y silencio y el poema como acto y voz. La poesía existe, como sugiere el título, "Entre lo que veo y digo":

dice
lo que callo,
calla
lo que digo,
sueña
lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.

Porque en poesía,

Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas [...]
Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.

En poemas como éstos, Paz es el discípulo de poetas como Basho, de cuyos haikús dice: "El mundo cabe en diecisiete sílabas".

Hacer caber el mundo en unas sílabas y de manera novedosa es, para Paz, casi como la radical singularidad de cada acto sexual: incluso con la misma pareja, nunca es el mismo ánimo, momento o sensación. El salto de la energía imaginativa a su encarnación en las palabras y la dispersión de la energía erótica en actividad sexual suelen ser, para Paz, procesos idénticos: uno y otro excitación y disipación. Cada uno es prueba del ser-en-acto en los latidos del momento. Como base de una poética, esta convicción posee dudosos resultados: dado que las palabras son desesperadamente insuficientes (a pesar de ser lo único que tenemos) como representaciones de las sensaciones sexuales o la pasión erótica, los poemas de amor de Paz algunas veces suelen parecerse demasiado entre sí incluso en español.

Una empresa poética aún más riesgosa es la representación de la nada, sobre todo cuando el interés de Paz en el budismo lo lleva a intentar ir más allá, en búsqueda del *nirvana*. Más allá del paso del tiempo o del tiempo detenido, Paz sostiene (un tanto a la manera de Eliot, en sus "Cuatro cuartetos") que no hay "un tercer estado", un tercer tipo de forma de ser:

el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
[...] Es dios:
habita nombres que lo niegan.

Esta *vía negativa* lleva la escritura a un "aire que se esculpe y se disipa, fugaz alegoría de los nombres verdaderos".

Acaso algo más idóneo para el imaginario erótico de Paz sea su representación de la obra de arte como "lienzo de Verónica de ese Cristo sin rostro que es el tiempo". Las muchas pinturas europeas sobre

el lienzo de Verónica lo presentan como una alegoría de la pintura misma: la milagrosa impresión en tela de una imagen divina y sin embargo representable. Si, como ha dicho Paz, la verdadera imaginación poética siempre crea mitos, también es una actividad que "se alimenta de la historia, que es lo mismo que alimentarse del lenguaje, de los impulsos, los mitos y las imágenes de su propio tiempo", el lienzo de Verónica muestra mito e historia a la vez.

A Octavio Paz le preocupa su lugar, como poeta, entre mito e historia: "No soy historiador. Mi pasión es la poesía y mi ocupación la literatura; ni la una ni la otra me dan autoridad para opinar sobre las confusiones y agitaciones de nuestra época".

Sin embargo, escribió repetidamente sobre la escena contemporánea. Sostiene que su escritura no es ideológica y que nunca ha escrito "desde una perspectiva firmemente basada en las certidumbres de una ideología de pretensiones enciclopédicas, como el marxismo o desde las verdades inmutables de religiones como la cristiana o la islámica". Incluso para quien no comparte sus ideas, el mito de Paz de una recuperable permanencia –un principio mítico esencial– nos suena a ideología. "Los poetas de la edad moderna", ha recordado, "buscaron el principio del cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio variante que es el fundamento de los cambios." Ante el pecado original, Paz dice preferir "el otro tema de Occidente, el de Rousseau y de Blake: la inocencia original". Las investigaciones de Paz sobre el budismo tántrico, su propio interés en el arte tántrico y la escultura erótica hindú son intentos por comprender una conciencia no dividida que pueda habitar un presente puro, una conciencia recuperable a través del "sexo, las pasiones y los sueños", como sostiene Paz con convicción, particularmente a través del sexo, en el que "los amantes descienden hacia estados cada vez más antiguos y desnudos; rescatan al animal humillado y al vegetal soñoliento que viven en cada uno de nosotros". Todo esto –inocencia radical, inmutabilidad, indivisible unidad del ser, el sexo como disciplina espiritual– tiene una larga historia en la poesía occidental. (Véase la obra de Yeats, como otro ejemplo moderno.) Se trata de un sistema simbólico, cuando no una ideología, que se identifica con el romanticismo (como sostiene el propio Paz) y se opone al énfasis escéptico, clásico e intelectual de la Ilustración. Pero no es en semejantes creencias donde reside la originalidad de Paz; es en la forma de encarnarlas en el español contemporáneo como nos interpela reconstruyendo el "artrítico español" del pasado en un presente mexicano.

Esta colección otorga enorme placer para cualquiera que lea en español con la ayuda de una traducción *en face*. Lástima que no siempre la traducción sea fiel al original. Hay errores absolutos, como por ejemplo cuando "anochece" ("*it is getting dark*") es traducido como "anoche" ("*last night*"). Hay también solecismos: líneas que, traducidas apropiadamente, deberían leerse como "Anoche en tu cama éramos tres: tú yo la luna" ("*Last night there were three of us in your bed, I [lay between] you and the moon*") pierde el sentido de la ubicación del pronombre y deviene artificial y poco gramatical al convertirse en "éramos tres: la luna, tú y yo" ("*we were three: / the moon you and me*"). Un bellísimo poema de Quevedo, que Paz usa como epígrafe, muestra en su versión traducida la palabra "*irregardless*". Estos lapsus sencillos resultan incomprensibles a la luz de la notable capacidad de Weinberger para encontrar equivalentes ingleses de los experimentos surrealistas y juegos de palabras de Paz.

No obstante, la presentación *en face* ofrece, para quienes somos apenas amateurs en español, una buena entrada en las opulentas concepciones líricas de Paz, así como en su musicalidad. Terminamos con imágenes de ruinas aztecas, odaliscas solares, selvas de la India y ciudades modernas, con el sonido de himnos, profecías, denuncias, endechas y límpidas canciones. De todas éstas, la más bella es la más reciente: "Viento, agua, piedra". Sus hipnóticas permutaciones se suman para siempre a la literatura de los cuatro elementos, aunque como poema terrenal, tenga que renunciar al fuego, elemento divino. Muestro sólo la primera estrofa, con la respectiva traducción:

| | |
|---|---|
| El agua horada la piedra, | *The water hollows the stone,* |
| el viento dispersa el agua, | *the wind disperses the water,* |
| la piedra detiene al viento. | *the stone stops the wind.* |
| Agua, viento, piedra. | *Water and wind and stone.* |

Vale la pena detenerse en las otras tres estrofas, aprendérselas de memoria para llevarlas como conjuro mágico para vivir.

["To Be a Sun Again", *New Yorker*, vol. 64, n. 7, 4 de abril de 1988.]

Saúl Yurkiévich

# Órbita poética de Octavio Paz

Desde *Luna silvestre* (1933) hasta *Árbol adentro* (1987), plural, incesante, la poesía de Octavio Paz nos solicita y seduce. Movidos por posturas y motivaciones apósitas que alternativamente preponderan, divergen, se concilian y conciertan, sus numerosos libros inscriben esa dilatada, esa atractiva órbita que Paz recorre en más de medio siglo de brega poética. En esta trayectoria de amplitud y envergadura excepcionales, Paz imprime a su obra un movimiento pendular entre la aventura y el orden (así llama Apollinaire el binomio antinómico de innovación y tradición), entre revuelta y vuelta, o como Paz, afecto a la simetría, designa las dos polaridades que en su poesía pugnan: revelación e invención.

Paz entra en la historia sucesiva, la del aquí y del ahora, en lo transitorio que continuamente se transforma, en la novedad sin fin, en el divorcio de los tiempos:

> no hay nada frente a mí, sólo un instante
> rescatado esta noche, contra un sueño
> de ayuntadas imágenes soñado,
> duramente esculpido contra el sueño,
> arrancado a la nada de esta noche,
> a pulso levantado letra a letra,
> mientras afuera el tiempo se desboca
> y golpea las puertas de mi alma
> el mundo con su horario carnicero,
>
> sólo un instante mientras las ciudades,
> los nombres, los sabores, lo vivido,
> se desmoronan en mi frente ciega
> ["Piedra de sol".]

Entra en la estética del cambio, asume códigos en pugna que desdoblan al sujeto y el discurso, que los relativizan y afantasman. La poesía dice y se desdice, se vuelve crítica, pugna e impugna, hace su propio

examen, se estatuye y destituye. Octavio Paz entra en la modernidad como separación, carencia, fragmentación, como conciencia aflictiva y conflictiva. Entra en la mudadiza movilidad, entra en la transgresión y la irrisión, entra en lo tentativo, entra en el arte experimental, en lo precario y provisional. O devuelve la poesía a su positiva efectividad, a su bella idealidad. Ella transporta, sublima, transparenta, trasciende, transfigura. Paz asume el arte de la convergencia omnianalógica:

Todo es puerta
todo es puente
ahora marchamos en la otra orilla
mira abajo correr el río de los siglos
el río de los signos
Mira correr el río de los astros
se abrazan y separan vuelven a juntarse
hablan entre ellos un lenguaje de incendios
sus luchas sus amores
son la creación y la destrucción de los mundos
La noche se abre
mano inmensa
constelación de signos
escritura silencio que canta
siglos generaciones eras
sílabas que alguien dice
palabras que alguien oye
pórticos de pilares transparentes
ecos llamadas señas laberintos
["Noche en claro", *Salamandra.*]

Paz apuesta a la palabra vertical –*axis mundi*–, erecta, que asciende por encima del tiempo horizontal, prospectivo, irreversible, encima de la historia degradante y destructiva. Recupera la palabra que enaltece, la que promete la perpetuación del instante pleno, el retorno al principio reconciliador, a la solidaridad entre mente y mundo, a la unanimidad del comienzo.

El poema se reinstala en el tiempo circular de la restauración, en el presente perpetuo de la omniposibilidad. Propicia la primacía del eros analógico que involucra y marida. Acumuladora de las energías benéficas, viva equivalencia del Gran Todo, la pareja amorosa personifica la potencia que ilimitadamente mancomuna, ese *como* que por el

vínculo comparativo puede coaligar lo más disímil. La mujer amada encarna la potestad analógica que conlleva la mítica, la metafórica y la aliterativa. La pasión amorosa con su infinito poder de ligadura faculta toda sintonía y sinfonía, es simiente de todas las formas.

Paz pendulea entre poéticas rivales que comportan opuestas visiones del mundo y recursos de representación antagónicos. Ora favorece la estética del cambio que acentúa su zambullida en el río de la historia. El poema novedoso condicionado por el contexto de su época, expresa un momento transitorio en una lengua temporaria. Pasa por el presente, es una momentánea encrucijada de signos y sentidos antagónicos:

Música:
        oigo adentro lo que veo afuera
        veo dentro lo que oigo fuera.
(No puedo oírme oír: Duchamp.)
                Soy
una arquitectura de sonidos
instantáneos
            sobre
un espacio que se desintegra.
    ["Lectura de John Cage", *Ladera este.*]

O el poema persigue la invariante que subyace en los cambios y los fundamenta, la perpetuación, y la poesía, perpetua encarnada, se vuelve ilesa evidencia:

Nada se oye en la noche de musgo y arena
Sólo el lento brotar de estas palabras
A la orilla del agua a la orilla de un cuerpo
Pausado manantial
Oh transparente monumento
Donde el instante brilla y se repite
Y se abisma en sí mismo y nunca se consume
    ["Estrella interior", *Libertad bajo palabra.*]

El poema consagra un ahora sin fecha, un entonces primordial donde el sí y el no son sílabas enamoradas, donde el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el blanco del silencio y el negro de la voz se corresponden, conciertan su concordia.

A contramano, Paz se historifica, propende a coaligar estética con ética, erótica y política. Su pasión histórica lo incita a conectar la poesía con las otras conductas cognitivas de su tiempo. Esponja ávida, ejerce una receptividad abierta a todos los estímulos del presente. Su poesía, memoria de las formas, memoria del espíritu, memoria del espíritu de las formas, es una resonadora de la actualidad intelectual y artística. Es atravesada por las sucesivas corrientes filosóficas. Opera en continua interacción con el devenir de las artes plásticas. La traza del presente activo se detecta complementariamente en poemas y ensayos, en ese sistema de vasos comunicantes donde los pensamientos se trasfunden en imágenes y las imágenes conceptúan, ponen en claro en prosa traslúcida su alegórico saber.

Paz se aplica a la poesía de la belleza evidente, la que consagra el instante de plenitud que quiere eternizarse ("Perfección de lo Finito"). Con ella, Paz escapa al tiempo de la cuenta y la caída, a la sucesión de los actos banales, al cotidiano menoscabo, a los trabajos forzosos, se libera de la limitativa sujeción a lo real inmediato. Fulguración del ser esencial, revelación de lo que es en sí y de su más allá, arrobadora epifanía, manifestación del misterio cósmico, la poesía es entonces rito de recuperación, rescate de la unidad original. Paz entra en la zona sagrada, se pasma ante lo numinoso innominable. El poema se vuelve cántico, himno, plegaria:

El mundo alza la frente aún desnuda
Piedra pulida y lisa para grabar un canto
La luz despliega su abanico de nombres
Hay un comienzo de himno como un árbol
Hay el viento y nombres hermosos en el viento
["Al alba busca su nombre lo naciente", *Libertad bajo palabra.*]

Esta comunión con el ánima del mundo, esta recuperación del complemento de humanidad que la razón subsume se refuerza con la adhesión de Paz al surrealismo, que cifra en la poesía la liberación del hombre. Desasida de conformismos, rutinas y tabúes, la poesía permite en amorosa convergencia acceder al punto de fusión de las antinomias. Para alcanzarlo, para alcanzar el mundo acordado por el omnímodo análogo, para alcanzar las coincidencias de lo dispar en un plano extraordinario, Paz adopta la panoplia surrealista: temeridad metafórica, azar objetivo, manipulación lúdica, humor negro, reversión, irrisión, violencia verbal, violencia purgativa:

Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa de yotúélnosotrosvosotrosellos ["Trabajos del poeta, X", *Libertad bajo palabra*].

La analogía es para Paz una prosodia que concibe el universo como ritmo. Coincidente con André Breton, considera que el deseo, la pasión amorosa no sólo concilia contrarios, es también el principio de interpretación del universo. Paz se embelesa con el sueño de la claridad convergente, y fabula el deseado edén del reencuentro. Hay en Paz un magistral ejercicio de la poesía positiva, la de la belleza manifiesta. Ensalzando ese embeleso, cada poema nos augura, nos asegura un cautivador disfrute, nos enseña a contemplar el mundo con mirada fruitiva, nos franquea el pasaje del ver al trasver. La poesía conecta con el centro de las imantaciones. Conductor del lenguaje primigenio, el poema sumerge en las aguas originarias. Fulguración reveladora, permite soltar con la fuente. Esta poesía gozosa, pletórica de inminencias, restituye el reino perdido, nos devuelve a la alborada de las generaciones. Al restablecer la ligadura umbilical con las energías genésicas, potencia la imaginación que metamorfosea el universo en imagen de su deseo. Flujo e influjo. Armónicamente, todo ser, toda cosa, todo género se emparenta y consuena. Por la pareja amorosa, metáfora del cosmos, conjunción y simiente de todas las imágenes, se ingresa en la corriente de las correspondencias sin coto. Para Paz, atracción erótica y atracción lingüística se equivalen. La escritura poética traduce, trasluce la del universo:

Un día comienza a tus pies
Pelo mano blancura no son nombres
Para este pelo esta mano esta blancura
Lo visible y palpable que está afuera
Lo que está adentro y sin nombre
A tientas se buscan en nosotros
Siguen la marcha del lenguaje
Cruzan el puente que les tiende esta imagen
Como la luz entre los dedos se deslizan
Como tú misma entre mis manos
Como tus manos entre mis manos se entrelazan

Un día comienza en mis palabras
["Manantial", *Libertad bajo palabra.*]

Tal es el orden de la deseada armonía, tal es la cosmología erótica que rige lo astral y lo carnal, la palabra voluptuosa de la convergencia universal. Eutónica, eurítmica, su decir se carga de voluptuoso gozo. Tal es la poesía del tiempo circular, del eterno presente. Tal es la invariante de Paz, el eje de rotación de este circuito de enamorados signos. Esta poesía propende al transporte y a la transfiguración. Ella propicia la ceremonia inmemorial, una lasciva nupcia que anula las diferencias. Reclama un repertorio de imágenes matrices que modelan toda transferencia entre reinos, órdenes, especies. Así, en el imperio mitopoético, la mujer puede ser metal escondido, hierba sedienta, discípula de pájaros y nubes, rescate de las aguas, las primeras palabras de los árboles y la blanca monarquía de las alas (o de las olas).

Esta poesía requiere armónica arquitectura, despliegue cadencioso, equilibrada distribución de componentes, concertación de todos los factores que contribuyen a levantar esa columna de continuos, de pausados, de pautados versos donde se celebra la liturgia concupiscente de los cuerpos, donde distancia, tiempo e historia quedan abolidos. Afecta a la mesura prosódica, a lo modal, a lo simétrico, esta poesía erótica de Paz, la del amor fusor, implica también una felicidad verbal, un estro armónico que todo torna concordante y consonante. Por imperio del deseo que todo lo equipara, la homología (semejanza de sentido) se vuelve homófona (semejanza de sonido) y la homofonía es homológica.

Así como esta poesía epifánica necesita del acorde y de la unción, de consustanciación y transustanciación, la antagonista, la del antiarte, la de los códigos negativos impone discontinuidad, disonancia, fragmentación, desmembramiento. Es la poesía prosaica, propia del presente precario, del mundo inestable, del contexto moderno de la incesante sustitución; corresponde a la otra vertiente de la obra de Paz. La poesía de la conciencia disyunta y de la zozobra existencial nos devuelve a la historia devastadora, a los *corsi* y *ricorsi* de la era contemporánea, al menoscabo de una realidad que bloquea y mutila, a lo informe e incompatible, a la insignificancia y al sinsentido, al ser desolado y disociado, al no ser.

Paz es fundamentalmente un escritor moderno. Nacido en 1914, vive intensamente un transcurso pleno de acontecimientos decisivos, los que encauzan la marcha al siglo XX (postrimerías de la Revolución

mexicana, Revolución rusa, avatares de la vanguardia, expansión del marxismo, apogeo de los fascismos, guerra de España, Segunda Guerra Mundial, los años cero de la posguerra, la Guerra Fría, movimientos de liberación del Tercer Mundo, era atómica, cibernética y astronáutica, desmantelamiento del imperio soviético). Con esa participativa experiencia del mundo, Paz está directamente concernido por la actualidad. A lo largo de su obra, opera sucesivos cambios que van denotando su conexión "situacionista" con el mudable acontecer de las artes y las letras, con el estado mundial de la literatura. Y es en relación con este parámetro, con las plurales posibilidades de la escritura que Paz se instala en la modernidad innovadora.

También hay en Paz una veta realista, feísta, híspida, prosaica. También se da en su poesía una estética de la tensión disonante y de los contrastes simultáneos. También hallamos una corriente lúdica, malabar, experimental, que alterna el verso con la prosa poética o que adopta en *La estación violenta* la caudalosa salmodia del versículo, que explora en *Topoemas* todas las variantes ideográficas, que abandona el soporte de la página libresca en los *Discos visuales* o que salta del relámpago haikú al cauce kakemono, al poema plegado, a la página única del mandala *Blanco*, estela de signos bicolor que se bifurca y converge.

También opone Paz a la poesía analógica la irónica. También desdobla el poema en sentidos antagónicos poniendo en juego esa metaironía dadaísta de Marcel Duchamp, que es lo contrario de la unción sobrecogedora y que restablece en el seno del texto el distanciamiento crítico. Una voz dice *sí* y otra voz por debajo dice *pero*. El *como* analógico se enfrenta con el *pero* adversativo.

[Associazione Ispanisti Italiani, *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Actas del XIX Congreso, Roma, 16-18 de septiembre de 1999; Antonella Cancellier y Renata Londero (comps.), vol. 1, Unipress, Padua, 2001.]

Anthony Stanton

# Octavio Paz y la sombra de Quevedo

*Vivo en conversación con los difuntos,*
*y escucho con mis ojos a los muertos.*

Quevedo

Como si fuera para disipar cualquier posible duda al respecto, Octavio Paz terminó uno de sus ensayos con esta tajante confesión: "Quevedo fue uno de mis dioses".[1] Todo poeta se relaciona con una tradición existente pero sólo algunos logran modificarla. Sobre el papel de los poetas como modificadores de la tradición, un crítico norteamericano llegó a elaborar una teoría de la poesía moderna como un permanente revisionismo basado en actos de deliberada distorsión: un proceso creador que él denominó "*misreading*" o "*misinterpretation*".[2] Mucho antes, en 1919, T. S. Eliot había descrito la relación entre el escritor individual y la tradición en términos de una aguda conciencia del orden simultáneo y transpersonal del pasado en el presente. La parte más revolucionaria o vanguardista de esta teoría clasicista es la idea de que la nueva obra de arte, si lo es de veras y si es importante, puede provocar un reacomodo de toda la tradición existente.[3]

Esta posibilidad de transformar un orden establecido no pertenece exclusivamente a las obras que solemos llamar "de creación" sino también a la visión crítica, aunque aquí es difícil mantener una rígida división entre crítica y creación. Como lectores críticos los poetas han hecho contribuciones decisivas en el redescubrimiento de figuras olvidadas o desconocidas. El propio Eliot, poeta y crítico, fue responsable en gran medida del redescubrimiento de John Donne y de toda la poesía "metafísica" de la época isabelina, efectuando así un cambio de enormes proporciones en el gusto estético de su tiempo. En

[1] "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 130.

[2] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Londres, Oxford y Nueva York, 1973.

[3] T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" [1919], *Selected Essays*, Faber and Faber, Londres, 3ª ed., 1951, pp. 13-22.

España sobresale el rescate de Góngora por la Generación de 1927 y, en particular, los estudios del poeta-crítico Dámaso Alonso. En México hay un momento de esplendor del neobarroquismo cuando los Contemporáneos desentierran la figura de Sor Juana Inés de la Cruz.

El año 1927 marcó el apogeo del neogongorismo. Los jóvenes escritores españoles habían utilizado al poeta cordobés como una polémica justificación de un nuevo tipo de poesía. Pero ya en la década de los treinta, cuando Octavio Paz empieza a escribir, el ambiente es otro. El arte que Ortega había bautizado como "deshumanizado" estaba cediendo terreno a un nuevo humanismo, mientras la creciente politización ideológica pedía un arte más acorde con la coyuntura histórica. Estos cambios exigían una nueva lectura de la tradición literaria española. Tal como había ocurrido en 1927, se trataba de buscar en la tradición clásica antecedentes o modelos para la nueva poesía que las circunstancias parecían exigir. No tardaron en erigirse dos nombres como estandartes de batalla: San Juan de la Cruz y Quevedo. Mucho se ha escrito sobre la recuperación de Góngora por la generación anterior a la de Paz; muy poco se ha dicho, en cambio, sobre la manera en que son leídos San Juan y Quevedo en las décadas siguientes.

La figura de Quevedo ha fascinado a varios poetas del siglo XX. Entre los hispanoamericanos habría que recordar a Jorge Luis Borges y a Pablo Neruda. En un importante ensayo publicado en 1924 en la *Revista de Occidente*, el argentino afirma que "Quevedo [...] fue innumerable como un árbol, pero no menos homogéneo" y termina por destacar el dominio verbal y la intensidad de la expresión de este "sentidor del mundo".[4] Años después, Borges volvería a escribir sobre el Caballero de la Orden de Santiago, describiéndolo como "menos un hombre que una dilatada y compleja literatura".[5] Si Borges ve en Quevedo la inmensa extensión de una obra polifacética, Neruda se interesa sobre todo en el poeta metafísico del tiempo, la muerte y la nada.[6] No pocos de los poemas de *Residencia en la tierra* ostentan la huella quevedesca de un sentimiento de dramática angustia ante la omnipresencia de un tiempo corrosivo y de una muerte inevitable. El poeta

[4] Jorge Luis Borges, "Menoscabo y grandeza de Quevedo" [1924], recogido en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 40 y 45.

[5] Jorge Luis Borges, "Quevedo", *Otras inquisiciones* [1952], recogido en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 666.

[6] Neruda escribió por primera vez sobre Quevedo en *Cruz y Raya*, la revista madrileña de José Bergamín. En el número 33 (diciembre de 1935), el chileno publicó una selección de "Cartas y sonetos de la muerte" de Quevedo.

chileno confesará más tarde que la influencia de Quevedo rebasó por completo el aspecto estético para confundirse con su propia vida: "Quevedo ha sido para mí no una lectura, sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida".[7] También habría que señalar en el Neruda de *España en el corazón* y el *Canto general* la presencia de los recursos quevedescos de la sátira y la invectiva.[8]

En la obra de Octavio Paz el diálogo apasionado con la tradición literaria española está presente desde sus primeros textos. Sería fácil trazar sus puntos de contacto con algunas de las grandes figuras de la literatura peninsular: Garcilaso, San Juan, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo y, en la época moderna, Antonio Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ortega, Alberti, Guillén, Cernuda... También sería factible dibujar los contornos de la influencia de Paz sobre las nuevas generaciones de escritores españoles. En estas páginas me limitaré a analizar la presencia de Quevedo en dos momentos de la obra de Paz.

En un ensayo publicado en 1943, "Poesía de soledad y poesía de comunión", hay una lectura original de Quevedo, lectura que se reflejaría también en la poesía del mexicano en la misma época.[9] El ensayo reproduce o más bien desarrolla el texto leído el año anterior en un ciclo de conferencias organizado por la editorial Séneca para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz.[10]

[7] Pablo Neruda, "Viaje al corazón de Quevedo", *Viajes* [1947], recogido en *Obras completas*, vol. 2, Losada, Buenos Aires, 3ª ed. aumentada, 1968, p. 15. Según Hernán Loyola, autor de la guía bibliográfica de la obra de Neruda, la versión embrionaria de este ensayo sobre Quevedo data de 1939 (ibid., p. 1375).

[8] En el único estudio extenso dedicado a rastrear la influencia de Quevedo en la poesía hispanoamericana moderna, Giuseppe Bellini opina acerca de los cinco poetas estudiados: "la huella de Quevedo es clara; no ciertamente la del escritor satírico y festivo, pero sí la del poeta hondamente preocupado por el problema fundamental del hombre, tal como lo expresa en los *Sueños*, en las fantasías morales y, en particular, en su poesía filosófico-moral" (Giuseppe Bellini, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, traducción de José Enrique Ojeda, Eliseo Torres and Sons, Nueva York, 1976, pp. 8-9). Aunque bastante acertada, esta generalización debe matizarse: me parece que la veta satírica quevedesca sí está presente en Pablo Neruda y en otros poetas hispanoamericanos no estudiados por Bellini (como Salvador Novo).

[9] Este ensayo vio la luz en el número 5 de la revista *El Hijo Pródigo* (15 de agosto de 1943, pp. 271-78). Está recogido en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)* (selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, 1988, pp. 291-303).

[10] Para coincidir con la fecha del cuarto centenario del nacimiento del santo, la editorial Séneca, dirigida por José Bergamín, imprimió dentro de su colección "Laberinto"

En lo que podríamos llamar la primera mitad del ensayo se distingue entre dos posturas epistemológicas que asume el hombre ante la realidad: una "actitud de dominación", ejemplificada en la magia y la técnica, y una actitud religiosa, la del enamorado o del místico, seres que buscan disolverse en y fundirse con el objeto de su deseo. A pesar de convocar los poderes mágicos de la palabra como medio o instrumento de expresión, la "operación" poética tiene, para el autor, una meta fundamentalmente religiosa: confundirse con el objeto, fusionarse con el absoluto, perderse en lo otro. Se da así un movimiento dialéctico entre dos polos: "El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, 'reunirse', mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza".[11] Se desprende de este acercamiento entre poesía y religión que la meta de la poesía es "tornar sagrado el mundo".[12]

La poética histórica que se desarrolla en la segunda mitad del ensayo es el primer antecedente de lo que años después sería la visión más amplia y profunda de *El arco y la lira* (1956) y la versión definitiva de *Los hijos del limo* (1974). Después de haber distinguido entre las dos posturas epistemológicas, se construye sobre estos polos un cuadro histórico en el cual se identifica a San Juan y a Quevedo como los respectivos representantes de una poesía de comunión y una poesía de soledad. Por la época histórica en que vivió, el primero pudo experimentar y expresar una totalidad armoniosa todavía libre de antagonismos: "las fuerzas contrarias de razón e inspiración, sociedad e individuo, religión y religiosidad individual, lejos de oponerse, se complementaban y armonizaban".[13] San Juan parece reunir las tres experiencias unitivas que conforman el centro de la poética de Paz en este momento: poesía, erotismo y misticismo.

Frente a la reconciliación de los contrarios en el místico, Quevedo ejemplifica la conciencia de la caída, la dualidad, la escisión: la incompatibilidad de los contrarios. A diferencia de San Juan, "un poeta

una hermosa y cuidada edición de las *Obras completas de San Juan de la Cruz* (introducción de José Manuel Gallegos Rocafull, Séneca, México, 1942). Asimismo, el influyente poeta y crítico Dámaso Alonso publicó en el mismo año de 1942 su estudio *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*. La figura y la obra del místico estaban pues muy presentes en el momento en que Paz redactaba "Poesía de soledad y poesía de comunión" en 1942.

[11] Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" [1943], *Primeras letras*, cit. p. 293.

[12] Ibid., p. 295.

[13] Ibid., p. 298.

que posee conciencia de su inocencia", Quevedo busca inútilmente la trascendencia en la conciencia autónoma, en la subjetividad inmanente: representa, para Paz, "la conciencia de la conciencia, el narcisismo intelectual".[14] El polo divino del santo comunitario encuentra su imagen invertida en el polo diabólico del hereje solitario, señalado aquí como el precursor de un poeta arquetípicamente moderno como Baudelaire. San Juan es visto como el poeta que comparte las creencias de su mundo; Quevedo, como un antecedente del angustiado poeta moderno, encerrado en la soledad de su propia conciencia, marginado de los grandes sistemas metafísicos, enamorado de la nada y de su escisión interior.[15]

Como intenté demostrar en otro lugar,[16] la polarización dualista de esta poética histórica revela la proyección, sobre la historia de la poesía, del principio religioso de la caída: se trata de un esquema teológico de la historia de la poesía, de dudosa objetividad histórica, que obedece al deseo polémico de romper con un pasado inmediato mediante la exaltación de un pasado remoto que se erige en modelo utópico. Se inventa una genealogía.

Tal como ocurre en "Los poetas metafísicos" (1921), el ensayo de T. S. Eliot que seguramente le sirvió de modelo, se postula un poeta total, anterior a la caída o fractura, cristiano en ambos casos (Dante o Donne para Eliot; San Juan para Paz). Eliot llamó a esta escisión "la disociación de la sensibilidad",[17] un evento traumático que dividió a la sensibilidad unificada en dos partes discordantes (intelecto y emoción; razón y sentimiento). Hay otra coincidencia en los esquemas de los dos poetas-críticos: tanto Paz como Eliot afirman que la escisión ocurrió en la misma época determinante, el siglo XVII, aunque es paradójico que Eliot haya situado el apogeo de la sensibilidad unificada en

[14] Ibid., pp. 299-300.

[15] Vale la pena destacar la originalidad de esta interpretación del ciclo que Paz llama "posiblemente el único poema 'moderno' de la literatura española hasta Rubén Darío" (ibid., p. 300). Lo que Paz encuentra en Quevedo y lo que hace de éste un poeta moderno es algo que llamamos "intimidad": un mundo interior, una actitud que reclama espacio para la conciencia y que tiende a relativizar los valores absolutos en lo que se puede llamar una incipiente secularización de la conciencia religiosa. Sobre estos aspectos "modernos" de la figura de Quevedo, véase la nota de Enrique Tierno Galván, "Quevedo", recogido en Gonzalo Sobejano (comp.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1978, pp. 29-33.

[16] Véase "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", *Literatura Mexicana*, vol. 2, 1991, pp. 23-55.

[17] Véase T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" [1921], *Selected Essays*, cit., pp. 281-91.

la primera mitad del siglo (en Donne), mientras que Paz ve en la misma época (en Quevedo) una dramática disociación. Pero la gran diferencia entre los dos esquemas reside en el valor que cada uno confiere al poeta de la caída: Paz queda fascinado por la figura de Quevedo, mientras que Eliot demuestra escaso interés en los poetas de la escisión –los de la última mitad del XVII, del XVIII, los románticos del XIX y sus sucesores "malditos"–, con la notable excepción de Baudelaire.

Hay un par de versos de Quevedo que Paz cita en el ensayo y que vuelve a emplear como epígrafe en una recopilación de su poesía: "Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado".[18] Los versos pertenecen al salmo 4 del *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de la de David*, escrito en 1613. Pero Paz toma sus citas de *Lágrimas de un penitente*, versión posterior muy revisada, publicada en forma póstuma por el sobrino del poeta en 1670. Como manejaba seguramente la edición de Astrana Marín, la primera edición más o menos moderna de la poesía de Quevedo, Paz había leído la versión disminuida y corregida de 1670.[19]

[18] El poema se puede consultar en Francisco de Quevedo, *Obra poética* (vol. 1, edición de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1969, pp. 170-71).

[19] Los espinosos problemas textuales todavía no se resuelven en el caso de Quevedo. El *Heráclito cristiano* es, en este sentido, un caso ejemplar. Los cuatro manuscritos existentes reproducen, con variantes, el ciclo de veintiséis salmos además de un prólogo, "Al lector", y una dedicatoria, esta última fechada el 3 de junio de 1613. El primer editor de la poesía de Quevedo, González de Salas, incluyó una selección del *Heráclito cristiano* en su edición postuma de 1648 (*El parnaso español...*). En 1670, en *Las tres musas últimas castellanas...* , el segundo editor, el sobrino del poeta, Pedro Aldrete, publicó una versión revisada (por Quevedo) y nuevamente estructurada de la colección bajo otro título, *Lágrimas de un penitente*, versión que omite doce salmos y agrega dos nuevos, más una redondilla. Las variantes entre las versiones publicadas por González de Salas y por Aldrete son extensas. En su edición de 1932 (Aguilar, Madrid), Astrana Marín reproduce la colección formada por Aldrete y agrega, en otro lugar, algunos fragmentos del *Heráclito cristiano* (tres sonetos y un salmo). En el primer tomo de su monumental edición crítica (Castalia, Madrid, 1969) Blecua privilegia las versiones "corregidas" publicadas por Aldrete y, en los otros casos, las que considera versiones "finales", agrupándolas bajo el título del *Heráclito cristiano*. Incluye, como lecturas variantes a pie de página, las versiones anteriores o "primitivas" de los manuscritos. Sin embargo, Blecua agrega al ciclo "original" de veintiséis poemas los dos sonetos incluidos por primera vez por Aldrete. En *Poesía varia*, su excelente antología de 1981 (Cátedra, Madrid), Crosby reproduce una selección de poemas del *Heráclito cristiano* según el manuscrito Asensio (del siglo XVII), incluyendo a pie de página los retoques posteriores que figuran en la edición de Aldrete o, a veces, la versión íntegra, sea anterior o posterior al manuscrito. Por su parte, Alfonso Rey ofrece otros argumentos para dilucidar el problema textual del conjunto en su edición de Francisco de Quevedo,

Sabemos que hacia 1613 Quevedo sufrió una aguda crisis de conciencia.[20] El resultado poético de esta crisis espiritual y moral es la colección del *Heráclito cristiano*. Tanto en el prólogo al lector como en la carta-dedicatoria a su tía, ambos incluidos en el manuscrito del siglo XVII, el poeta barroco identifica el tono confesional y el eje temático del ciclo: se trata del pecador arrepentido que expresa, desde el presente, su "llanto" dictado por "el Sentimiento verdadero [...] el conocimiento y la conciencia", oponiendo a esto "la voz de mis mocedades", que el poeta presenta como un "canto" dictado por "el Apetito, la pasión o la naturaleza".[21] Así se establece una red de oposiciones dualistas que atraviesa la colección de poemas: pasado y presente; pecado y arrepentimiento; canto y llanto; pasión y conciencia; el mal y el bien; cuerpo y alma.[22] El mismo esquema polarizado y varios de sus términos antitéticos aparecen también en el ensayo de Paz, donde se anhela una posible unificación de "toda la claridad de la conciencia y toda la desesperación del apetito".[23]

La gran originalidad de la lectura de Paz consiste en haber identificado en estos poemas varios aspectos sumamente modernos. En primer lugar, la presencia de una escisión psíquica que se expresa como un sentirse enajenado de la divinidad. Aunque Paz no lo hace, se podría analizar la manifestación de esta escisión como desdoblamiento de la voz lírica en varios poemas. De hecho, se trata de una experiencia de raíz religiosa que vuelve a surgir en la cultura occidental en diferentes doctrinas teóricas, tales como la de Rousseau (el ser sepa-

*Poesía moral. Polimnia* (Támesis, Londres, 1992). Por último, el lector interesado encontrará información valiosa en la edición anotada del conjunto que figura en Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas* (edición de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Crítica, Barcelona, 1998).

[20] En realidad, no sabemos con precisión la fecha de esta crisis. Henry Ettinghausen opina que la crisis duró desde 1609 hasta 1613 (*Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, Oxford, 1972, p. 15), mientras que James O. Crosby la sitúa "hacia 1612 o 1613" (nota preliminar al *Heráclito cristiano*, en *Poesía varia*, cit., p. 97). Todos los críticos están de acuerdo, sin embargo, en que el resultado más importante de esta crisis fue el ciclo del *Heráclito cristiano*.

[21] Las citas del prólogo al lector y de la dedicatoria se toman de *Poesía varia* (cit., pp. 98-100).

[22] Se ha discutido mucho la cuestión del dualismo "esquizofrénico" del carácter del poeta. Él mismo se confesó "hombre de bien, nacido para mal" y, en una carta de 1612, se describe en estos términos: "Yo, al revés, malo y lascivo, escribo cosas honestas". Ambas citas se toman de H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (cit., p. 16).

[23] O. Paz, *Primeras letras*, cit., p. 303.

rado de su origen natural), la de Marx (enajenación causada por la reificación de las relaciones laborales), la de Freud (enajenación como producto de la represión de la libido) o en filosofías pararreligiosas, como la de Heidegger, donde el ser caído ha perdido sus lazos con lo divino o lo sagrado (el Ser indivisible).

En segundo lugar, Paz destaca la presencia de una angustia determinada por la intuición demoníaca y satánica del poeta que se sabe enamorado de la nada, de las apariencias, de algo que sólo existe como creación de su propia conciencia. Aquí también estamos muy cerca de la idea heideggeriana de la angustia. Para el filósofo alemán, "*la angustia hace patente la nada*", mientras que "*existir* (ex-sistir) significa: *estar sosteniéndose dentro de la nada*".[24] La aparente secularización de las experiencias de la angustia y la enajenación en distintas doctrinas filosóficas modernas no debe hacernos olvidar que la primera manifestación de estos sentimientos fue religiosa. Por haber leído estos poemas bajo el prisma de ciertas ideas modernas Paz nos ha hecho conscientes de la sorprendente actualidad de Quevedo.

Finalmente, se señala que en Quevedo la conciencia se vuelve sinónimo de pecado, lo que Paz llama "ese saberse en el mal, verdadera y gozosa conciencia del mal".[25] El mexicano se asombra ante la herejía narcisista de los versos: "las aguas del abismo / donde me enamoraba de mí mismo". Abundan otros ejemplos de la misma actitud, como en el salmo 6: "tan ciego estoy a mi mortal enredo / que no te oso llamar, Señor, de miedo / de que querrás sacarme de pecado". O en el salmo 14:

> Yace esclava del cuerpo la alma mía,
> tan olvidada ya del primer nombre
> que hasta su perdición compra tan caro,
> que no teme otra cosa
> sino perder aquel estado infame,
> que debiera temer tan solamente.[26]

[24] Martin Heidegger, *¿Qué es Metafísica?*, versión española de X. Zubiri, nota introductoria de José Bergamín, Séneca, México, 1941, pp. 35 y 41. Esta edición mexicana reproduce la traducción publicada en 1933 en *Cruz y Raya*, la revista que dirigía Bergamín en Madrid.

[25] O. Paz, *Primeras letras*, cit., p. 300.

[26] *Poesía varia*, cit., p. 109.

Hay incluso indicios de que la conversión es obra del mal:

Sólo me da cuidado
ver que esta conversión tan prevenida
ha de venir a ser agradecida
más que a mi voluntad, a mi pecado.[27]

En el salmo 5 hay otra confesión que merece la calificación de blasfema:

Mas, ¡ay!, que si he dejado
de ofenderte, Señor, temo que ha sido
más de puro cansado
que no de arrepentido.[28]

La interpretación de Paz se centra en esta imagen del pecador arrepentido que no quiere sin embargo desprenderse del hechizo de los engaños y que no duda en desafiar la autoridad divina. Claro, la imagen es corregida y hasta negada en otras facetas de la obra quevedesca: por ejemplo, en los sermones del moralista cristiano. No importa: esto es simplemente un indicio de la enorme riqueza contradictoria de la obra de Quevedo. Como todos los grandes poetas, Quevedo es una pluralidad de poetas. Es verdad que al exaltar al poeta de la angustia existencial y de la orgullosa conciencia escindida, Paz ve sólo una parte de la polifacética obra, rica en contradicciones, y que la ve con ojos distintivamente modernos, pero es precisamente la parcialidad de su perspectiva lo que explica el valor y la originalidad de su lectura.

El Quevedo de Paz es un precursor de Baudelaire, leído a través de Heidegger. El predicador barroco del neoestoicismo, el que escribió "Vivamos no sólo como quien algún día ha de morir, sino como quien cada instante muere",[29] bien pudo parecer en 1942 un antecedente de la doctrina heideggeriana del ser para la muerte. Y la muy moderna concepción quevedesca del ser humano que "huye de su-

[27] Ibid., p. 110.

[28] F. de Quevedo, *Obra poética*, cit., p. 171.

[29] En el prólogo a su *Epicteto y Focílides en español, con consonantes*, citado en José María Balcells, "El neoestoico", *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Barroco*, vol. 3, edición de Bruce W. Wardropper, Crítica, Barcelona, 1983, p. 564.

jetarse él a sí mismo",[30] ¿no habrá sido compatible para Paz con la idea heideggeriana del ser caído en la temporalidad? No cabe duda: su lectura de Quevedo es conscientemente anacrónica o, mejor dicho, transhistórica.[31] Si San Juan es visto como un poeta romántico, una especie de Blake o Novalis que España no tuvo, Quevedo es leído como un poeta existencial –casi existencialista– del siglo XX. Hubo, en 1942, una conjunción de varias lecturas que parecían reforzarse mutuamente.

La poesía escrita por Paz en ese momento también revela la profunda huella de sus lecturas de Quevedo. Publicado en 1942, el libro *A la orilla del mundo* lleva como epígrafe los versos citados en el ensayo del mismo año: "Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado". El poema-prólogo, llamado "Palabra", establece una correlación entre la palabra poética paciana y el universo quevedesco. En el poema de Paz, la "palabra", surgida del hondo y oscuro sufrimiento personal del poeta, se cristaliza en objeto autónomo y anónimo que perdura, tal como la sal de la lágrima sobrevive a la emoción o como el hueso sobrevive a la muerte. Quevedo también solía utilizar la palabra "diamante" como símbolo de lo que dura:

*Palabra ya sin mí, pero de mí,*
*como el hueso postrero,*
*anónimo y esbelto, de mi cuerpo:*
*sabrosa sal, diamante congelado*
*de mi lágrima obscura.*[32]

Es revelador que la influencia de Quevedo sea perceptible no sólo en la apropiación de ciertos vocablos y determinadas imágenes, en la presencia de un tono angustiado y sombrío, sino también en la forma. El *Heráclito cristiano* consta de sonetos y silvas; el poema-prólogo citado es una silva. Hacia 1942 Paz parece haber tenido predilección

[30] Salmo 21 del *Heráclito cristiano*, en *Poesía varia*, cit., p. 122.

[31] En este sentido, logra hacer en su ensayo de 1942 precisamente lo que intenta hacer Dámaso Alonso unos años después en su fundamental estudio "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo" [1950]. Al leer a Quevedo como un poeta que anticipa la angustia existencial del hombre del siglo XX, ambos poetas-críticos realizan lo que para Eliot es la tarea más alta de la crítica de los artistas: hacer que el pasado se vuelva presente.

[32] Octavio Paz, *A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones*, ARS, México, 1942, p. 10 (cursivas en el original).

por estas dos formas poéticas. Asimismo, se emplean recursos estilísticos neobarrocos, tales como la antítesis, el oxímoron y las formulaciones paradójicas que mantienen a los contrarios en tensa unión:

*Llama que me provoca;*
*cruel pupila quieta*
*en la cima del vértigo;*
*invisible luz fría*
*cavando en mis abismos,*
*llenándome de nada, de palabras,*
*cristales fugitivos*
*que a su prisa someten mi destino.*[33]

El tenso y dinámico equilibrio entre los opuestos (llama-fría; quieta-vértigo; cima-abismo; luz-[oscuridad]; lleno-nada; fugacidad-destino) se debe a una angustia incontrolable. La fuerza avasalladora que domina al poeta no sólo es producto de una conciencia de la fugacidad temporal y de la proximidad de la muerte, como lo es en Quevedo, sino que es además una propiedad intrínseca de la palabra poética y en esto estriba lo distintivo de la visión de Paz frente a Quevedo: lo que rige el destino del poeta es la palabra en sí y no una cosmovisión que intenta sintetizar la ortodoxia cristiana con el neoestoicismo.

En *A la orilla del mundo* figura una serie de nueve sonetos que ostentan todos los artificios retóricos del neobarroquismo,[34] pero será en *Bajo tu clara sombra*, un largo poemario erótico escrito entre 1935 y 1938, publicado en forma completa por primera vez en 1941 e incluido en la colección de 1942, donde se nota un indudable parecido temático, léxico, simbólico y hasta formal con la poesía de Quevedo:

Atado a este cuerpo sin retorno,
te amo, polvo mío,
ámbito necesario de mi aliento,
ceniza de mis huesos,
ceniza de los huesos de mi estirpe.[35]

[33] Ibid., p. 9 (cursivas en el original).

[34] Hay versiones primitivas de cinco de estos sonetos –con variantes– en *Taller Poético*, n. 3, marzo de 1937, pp. 33-38.

[35] O. Paz, *A la orilla del mundo*, cit., p. 47.

Además de provocar recuerdos del "polvo enamorado" del célebre soneto "Amor constante más allá de la muerte", estos versos comparten el mismo sabor blasfemo y hereje que el mexicano notó en Quevedo: se trata del poeta enamorado del polvo, último vestigio de un cuerpo "sin retorno". Se emplea el mismo verbo (atar) para describir los lazos de sujeción entre cuerpo y alma. Compárese con la cita anterior esta suplicación a la muerte en un terceto de una versión primitiva del salmo 16 del *Heráclito cristiano*:

Desata de este polvo y de este aliento
El nudo frágil, en que está animada
Sombra que sucesivo anhela el viento.[36]

En otro canto del mismo poemario de Paz, el solipsismo narcisista de los versos

Estoy aquí otra vez, como al principio,
absorto ante mí mismo,
solitaria conciencia
que en la noche se hunde ensimismada

recuerdan aquéllos de Quevedo citados en el ensayo: "las aguas del abismo / donde me enamoraba de mí mismo". En otro largo poemario de la misma época, "Noche de resurrecciones", hay también resonancias de Quevedo. La acongojada interrogación de Paz ("¿qué abismo hecho de nada, / nos ahonda los fosos de la angustia?") parece modelarse en "la negra habitación del hondo abismo", verso del salmo 21 del poeta español.

"Al sueño", "Al tacto" y "Al polvo", tres extensos poemas reunidos en el libro de 1942, revelan íntimas conexiones con la poesía de Quevedo. El primero incluso toma su título de una silva quevedesca.[37] "Al

[36] *Poesía varia*, cit., p. 112. El mismo poema, fechado erróneamente y desligado de la colección, aparece en la edición de Astrana Marín, *Obras en verso* (Aguilar, Madrid, 1943, p. 414).

[37] De los tres poemas, agrupados como un pequeño ciclo unitario en *A la orilla del mundo* (pp. 117-32), el primero, "Al sueño", se publicó con el título "Oda al sueño", en *Taller* (n. 4, julio de 1939, pp. 36-39). "Al tacto" y "Al polvo" se publicaron por primera vez en *Cuadernos Americanos* (n. 3, mayo-junio de 1942, pp. 171-78). Astrana Marín publicó la silva "Al sueño", en su edición citada (pp. 468-469); Crosby publica una versión posterior titulada "El sueño", en *Poesía varia* (cit., pp. 502-504).

polvo", cuya primera parte es una silva, tiene como tema central la obsesión quevedesca por excelencia: el paso arrasador del tiempo y la destrucción corrosiva que reduce todo a polvo y ceniza. La muerte se presenta así en el poema de Paz:

y el tallo, el fruto y la dorada grama
se desangran y ceden,
oh sitiador callado,
a tu ejército mudo de cenizas.[38]

Se establece aquí un diálogo con el salmo 19: "¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas!" Hasta se emplea la imagen tradicional del tiempo destructor como un ejército que asedia la ciudad amurallada, misma que aparece en el verso de Quevedo: "Ya cuelgan de mi muro tus escalas". El neobarroquismo que domina la poesía de Paz en este momento se ve claramente en el uso repetido del oxímoron en el mismo texto: "que tu fuego es tan frío / como la helada llama del pecado". Tal como sucede en el salmo 22 y en otros poemas de Quevedo, el cuerpo humano se ve reducido a una tumba, un sepulcro, un monumento deshabitado, un "aposento" vacío:

Ay polvo avaricioso,
con tan callados pasos me penetras
y todo lo que habitas
tan silenciosamente se despuebla,
que ya tan sólo soy lo que yo fui,
la tumba de mí mismo,
el aposento hueco, desangrado,
del polvo en que me guardo y atesoro.[39]

La memorable paradoja quevedesca ("solamente / lo fugitivo permanece y dura") vuelve a aparecer en el poema de Paz: "sólo en lo que destruyes permaneces".[40] Uno de los versos finales del poema re-

[38] O. Paz, *A la orilla del mundo*, cit., p. 127.

[39] Ibid., p. 128. Compárense estos dos versos de uno de los poemas tardíos de Quevedo: "¡Dichoso yo, que fuera de este abismo, / vivo me soy sepulcro de mí mismo!" (*Poesía varia*, cit., p. 575).

[40] O. Paz, *A la orilla del mundo*, cit., p. 127. El soneto de Quevedo es "A Roma sepultada en sus Ruinas" (*Poesía varia*, cit., p. 135).

cuerda de nuevo el último endecasílabo del más famoso de los sonetos de Quevedo: "polvo serán, mas polvo enamorado". El endecasílabo de Paz tiene la misma acentuación, la misma cesura, la misma relación adversativa, aunque el peso afirmativo de Quevedo se vuelve aquí resignado nihilismo: "polvo será, sin ojos que lo vean".[41]

Por lo visto, la poesía de Paz registra una honda crisis espiritual en el año de 1942. Es un momento de cuestionamiento de las certidumbres heredadas y hay un intento de escribir una poesía más reflexiva e introspectiva en lugar de una simple prolongación de los cantos eróticos de la juventud. Así se establece un claro paralelismo entre los dos poetas: ambos reaccionan ante la crisis interior mediante un nuevo tipo de poesía que representa un hito en su evolución. Tanto el *Heráclito cristiano* como *A la orilla del mundo* marcan el fin de un ciclo poético y vital, señalando no sólo un cambio estético sino una ruptura en la vida: en 1613 Quevedo se marcha a Sicilia, mientras que en 1943 Paz sale de su país para iniciar una odisea que lo llevará a Estados Unidos, Francia y otros países de Europa y del lejano Oriente. El tono confesional e introspectivo, tan evidente en el ciclo de Quevedo, empezará a gravitar cada vez más en la poesía de Paz a partir de 1942. En resumen: ambos poetas emprenden una búsqueda de interiorización a raíz de una crisis.

Sin embargo, estos indudables paralelismos no deben ocultarnos las obvias diferencias que atañen no sólo a cuestiones de época histórica, visión del mundo y valores sino sobre todo a la naturaleza específica de la crisis en cada poeta: Quevedo experimenta un remordimiento de conciencia, de signo religioso, que termina en una reconciliación con el Dios cristiano, tal como se esperaría de un poeta español del siglo XVII; en Paz, la crisis espiritual, moral y existencial no desemboca en un conflicto de tipo religioso, aunque sí tiende a expresarse en un lenguaje religioso, cosa paradójica en un poeta que se confiesa no creyente. ¿Es posible que la influencia de Quevedo haya sido tan avasalladora en aquel momento que el joven poeta se haya visto obligado a expresar su propia crisis existencial en un lenguaje religioso? Veremos un ejemplo más adelante.

Además de los poemas citados del libro *A la orilla del mundo*, hay otros escritos en el mismo año de 1942, aunque no recogidos en libro hasta 1949 en la primera edición de *Libertad bajo palabra*. Se trata de textos como "Al Ausente", "El desconocido" y "Lágrima", y otras

[41] O. Paz, *A la orilla del mundo*, cit., p. 129.

series de poemas escritas a raíz de la muerte de dos poetas amigos que se suicidaron: Rafael Vega Albela, a quien está dedicado "Crepúsculos de la ciudad", y Jorge Cuesta, a quien va dedicado "La caída". Tampoco puede ser una coincidencia el que estas dos series de poemas consten de sonetos, la forma estrófica preferida de Quevedo. En el caso de "La caída" el empleo del soneto neobarroco funciona también como un homenaje a Cuesta, quien tuvo predilección por esta forma.

Estos poemas y otros de la misma época están invadidos por la sombría visión de un universo absurdo regido por la destrucción, la muerte, el vacío y la nada. Agrupados en las más recientes ediciones de *Libertad bajo palabra* en la sección "Calamidades y milagros", todos estos textos revelan un solipsismo existencial. Dentro de la dialéctica estética que rige la estructura del libro, la sección articula una "poesía de soledad". Si no representa el modelo único, la figura de Quevedo es seguramente la presencia más notable en este momento de la evolución de Paz.

El primer soneto de "La caída" empieza con una visión de la espantosa fuerza destructiva del tiempo:

> Abre simas en todo lo creado,
> abre el tiempo la entraña de lo vivo,
> y en la hondura del pulso fugitivo
> se precipita el hombre desangrado.[42]

Hay aquí un descenso vertiginoso hacia un abismo interior donde la conciencia de la fugacidad es, como dice Quevedo, una "muerte viva", donde "Nada, que siendo, es poco, y será nada".[43] El poema de Paz recrea la caída quevedesca hacia la oscuridad de una muerte latente e incluso desemboca en la misma pérdida de identidad:

> El espejo que soy me deshabita;
> un caer en mí mismo inacabable
> al horror de no ser me precipita.[44]

[42] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Tezontle, México, 1949, p. 50.
[43] *Poesía varia*, cit., p. 174.
[44] O. Paz, *Libertad bajo palabra*, cit., p. 51.

Como en el famoso verso de Quevedo ("Soy un fue, y un será, y un es cansado"), hay una fractura del yo que no puede habitar el presente porque se siente arrastrado por el movimiento interior de la muerte: "he quedado / Presentes sucesiones de difunto".[45] El yo deja de ser homogéneo y asible para volverse plural y discontinuo, en un proceso que un crítico ha llamado, al referirse a Quevedo, una "dialéctica de dos nadas".[46] El mismo desdoblamiento psíquico ocurre en el primer soneto de Paz:

¡Vértigo del minuto consumado!
En el abismo de mi ser nativo,
en mi nada primera, me desvivo:
frente de mí yo mismo, devorado.[47]

Este sentimiento desgarrador de angustia ante la pérdida de la identidad se vuelve a expresar en el segundo soneto de "La caída":

Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo"
[...]
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, sino el no ser, lo que me puebla?[48]

Bastan estas citas para indicar el grado de identificación con la funesta interiorización quevedesca del tiempo y de la muerte.

[45] *Poesía varia*, cit., pp. 158-59. Sobre esta interiorización del tiempo y la muerte, proceso que desemboca en la escisión y el descubrimiento de un "yo-objetividad", véase Charles Marcilly, "La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo" (en G. Sobejano [comp.], op. cit., pp. 71-85).

[46] Ibid., p. 79.

[47] O. Paz, *Libertad bajo palabra*, cit., p. 50.

[48] Ibid., pp. 50-51. El desdoblamiento de la voz lírica también ocurre en uno de los sonetos de "Crepúsculos de la ciudad": "yazgo a mis pies, me miro en el acero" (ibid., p. 54), así como la misma fragmentación psíquica y la misma caída vertiginosa hacia el vacío:

mi ser, que multiplica en muchedumbre
y luego niega en un reflejo impío,
todo, se arrastra, inexorable río,
hacia la nada, sola certidumbre (ibid., p. 56).

El otro poema de 1942 que comentaré, "Al Ausente", expresa parecidos sentimientos existenciales en un exacerbado tono de blasfemia religiosa. Como varios de los salmos del *Heráclito cristiano*, este poema está dirigido en segunda persona a un interlocutor ausente, un Dios del cual el hablante se siente separado y enajenado. La gran diferencia, por supuesto, es que a pesar del tono un poco hereje y blasfemo de muchos de los poemas de Quevedo, su cuestionamiento de las esenciales cualidades divinas es pasajero y jamás se pone en duda la existencia del Dios cristiano. El poema de Paz, en cambio, se presenta como una iracunda denuncia de un Dios de la crueldad y del rencor, de un Dios inexistente cuya única creación es la nada. El poema abre con una serie de reiteraciones del nombre del interlocutor, seguidas por adjetivos que denotan crueldad, esterilidad o inexistencia: "Dios insaciable", "Dios sediento", "Dios vacío", "Dios desierto", "Dios mudo", "Dios hueco, Dios de nada, mi Dios".[49] Se trata de un Dios que exige sacrificio y destrucción ("la sangre derramada en la noche del sacrificio").

La segunda parte del poema relata una búsqueda desesperada y frustrada de la divinidad, una especie de descenso a los orígenes biológicos de la "nada primera":

> Por ti corro sediento
> a través de mi estirpe,
> hasta el pozo del polvo
> donde mi semen se deshace en otros,
> más antiguos, sin nombre,
> ciegos ríos de cenizas y ruina.[50]

En la tercera y última parte el Dios inexistente es dotado de una insidiosa y terrible presencia: "no existes, pero vives, / en nuestra angustia habitas, / en el fondo vacío del instante".[51] La actitud ligeramente hereje de Quevedo se ha llevado a un extremo. Antonio Machado decía, a través de sus filósofos apócrifos, que Dios era el creador del Gran Cero, de la nada. De modo parecido, el Dios del poema de Paz no es otro que el de la aniquilación, el vacío y el no ser:

[49] Ibid., p. 35.
[50] Ibid., pp. 36-37.
[51] Ibid., p. 38.

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo del llanto, cifra de la sangre,
forma terrible de la nada,[52]

Estas lágrimas de dolor y angustia no son las del penitente barroco que busca reconciliarse con la divinidad para acceder a la vida eterna; son las de un desilusionado nihilista moderno que acepta, con amargura, que todo destino humano desemboca en la aniquilación y la nada. El poema termina no con una advertencia moralista o una humillación ante Dios, como ocurre tantas veces en Quevedo, sino con el reto impasible de un obstinado hereje: "muestra tu faz que aniquila, / que al polvo voy, al fuego impuro".[53]

La sombra de Quevedo jamás vuelve a dominar toda una época de la obra de Paz, pero sí resurge con fuerza en 1960 cuando el mexicano escribe "Homenaje y profanaciones".[54] El Quevedo que le interesa ahora ya no es el poeta metafísico de la escisión, la angustia y la caída, sino el poeta amoroso de los sonetos a Lisi. Y escoge de este ciclo neoplatónico y petrarquista el soneto más célebre de todos: el que los editores titularon "Amor constante más allá de la muerte", considerado por Dámaso Alonso "seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española".[55] Tiempo después Paz confesaría que "estos catorce versos me fascinaron durante muchos años" y agrega que "no es extraño que haya sentido la tentación de enfrentar el soneto de Quevedo a la imagen de la pasión moderna".[56]

El "enfrentamiento" dio como resultado "Homenaje y profanaciones", un extenso texto de ciento dieciocho versos divididos en tres poemas titulados "Aspiración", "Espiración" y "Lauda". Al frente de estos textos se imprime el soneto de Quevedo, para declarar abiertamente el modelo de inspiración. Los dos primeros poemas de Paz, divididos cada uno en tres partes numeradas, forman entre sí una

[52] Ibid., p. 39.

[53] Ibid., p. 39.

[54] Salvo indicación contraria, todas las citas de "Homenaje y profanaciones" provienen de la versión incluida en *Poemas (1935-1975)* (Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 337-45).

[55] Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 4ª ed., 1962, p. 526.

[56] "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", cit., pp. 123-24.

imagen casi simétrica: las tres partes constan de dos poemas de diez versos (semilibres en "Aspiración"; endecasílabos en "Espiración"), subdivididos, a su vez, en dos estrofas de cinco versos. La tercera parte de ambos poemas es un soneto de catorce endecasílabos, carente de rima y de puntuación, aunque sí se respeta la organización tradicional en cuartetos y tercetos.

El tercer poema, "Lauda", sólo tiene dos partes numeradas pero éstas se subdividen en tres estrofas, lo cual restablece la apariencia de simetría general. Las dos partes de "Lauda" forman entre sí una imagen simétrica invertida: la primera está constituida por un quinteto seguido por dos estrofas de diez versos, todos sin rima; la segunda consta de dos estrofas de diez versos, seguidos por un quinteto, también sin rima. En "Lauda" hay una progresiva desarticulación de la regularidad métrica que termina, sin embargo, en una vuelta a la norma regular: las dos primeras estrofas contienen endecasílabos; la tercera mezcla arbitrariamente endecasílabos y alejandrinos; en la cuarta y la quinta se rompe totalmente la norma regular; y en la última se regresa a los endecasílabos.

Este vaivén contrapuntístico entre simetría y asimetría, tanto estrófica como métrica, es de suma importancia ya que articula en los estratos formal y estructural las variaciones que tienen lugar en los niveles semántico y temático. El poema es, como dice su título, un homenaje y una serie de profanaciones: es decir, unas recreaciones, transformaciones y deformaciones en torno de un modelo tradicional. En este caso el modelo es un soneto de rigurosa simetría formal y conceptual.

Paz describe su texto como "un soneto de sonetos",[57] con lo cual quiere decir que la estructura general de "Homenaje y profanaciones" reproduce, a escala mayor y con duplicaciones interiores, la estructura tripartita del soneto tradicional: "Aspiración" es el primer cuarteto, "Espiración" es el segundo, y las dos partes de "Lauda" son los tercetos. Incluso se respeta una relación exacta de proporción matemática entre las grandes divisiones de este macro-soneto: "Aspiración" tiene treinta y cuatro versos; "Espiración", el segundo "cuarteto", también tiene treinta y cuatro versos; los dos "tercetos" de "Lauda" tienen veinticinco versos cada uno. Además, cada uno de los tres poemas que constituyen el macro-soneto reproduce en su interior las divisiones estructurales del soneto (la tripartita o "general" y la bipartita de los

[57] Nota sobre "Homenaje y profanaciones", incluida en *Poemas (1935-1975)*, cit., p. 676.

cuartetos y los tercetos). La presencia de una "construcción en abismo" (la tercera parte de "Aspiración" y de "Espiración" es un soneto entero) aumenta el efecto lúdico a la vez que subraya la estricta convencionalidad del modelo tradicional. Por último, la relación de simetría invertida entre las dos partes de "Lauda" refleja, en este caso específico, la estricta correlación gramatical y conceptual que existe entre los tercetos del célebre soneto barroco. El resultado que se desprende de todo esto es una especie de juego geométrico de reflejos –fieles, cambiantes y deformes– entre los dos espejos enfrentados que son un soneto barroco y su "réplica" (en ambos sentidos de la palabra: imitación y respuesta) del siglo XX.

Quevedo asume como su inevitable punto de partida los tópicos y las convenciones de la tradición renacentista y petrarquista, pero se distancia tanto de la ortodoxia neoplatónica como de la cristiana al afirmar que lo que sobrevive a la muerte no es el alma sino el cuerpo o, más bien, lo que queda del cuerpo: el "polvo enamorado", los despojos materiales. Esta terca y sorprendente afirmación, que ha llamado la atención de muchos lectores, surge de la intensidad de la pasión amorosa, fuerza delirante que parece capaz de resistir y vencer a la ley inexorable de la muerte. En cada terceto se da una gradación ascendente que culmina en el clímax pasmoso del último verso, cuya grandeza se debe precisamente a su locura, una locura poéticamente justificada si bien lógica y ortodoxamente falaz.

La crítica ha notado cómo en este soneto Quevedo lleva a sus consecuencias últimas, ineludibles y absolutas el sistema de tópicos, temas, imágenes y clichés amorosos que se encontraban en la tradición renacentista, sobre todo la de origen petrarquista.[58] El resultado es un alarde de ingenio que logra imponer sobre las verdades de la lógica y la teología una verdad *poética*. La de Quevedo es una visión que está simultáneamente dentro y fuera de las tradiciones que asume como su modelo: es –también– un homenaje y una profanación.[59]

[58] Esta interpretación la hace Blanco Aguinaga, en "'Cerrar podrá mis ojos...': tradición y originalidad" [1962], recogido en G. Sobejano (comp.), op. cit., pp. 311-12.

[59] No ofrezco aquí una lectura detenida del célebre y muy comentado soneto de Quevedo, pero debo decir que me apoyo en los siguientes estudios: Amado Alonso, "Sentimiento e intuición en la lírica", *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 15-20; el ya citado artículo de Carlos Blanco Aguinaga, "'Cerrar podrá mis ojos...': tradición y originalidad"; Carlos Blanco Aguinaga, "Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y Sor Juana", *Modern Language Notes*, vol. 77, 1962, pp. 145-62; Fernando Lázaro Carreter, "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto"

Creo que ahora podemos ver la manera en que el poema del siglo XX es fiel a Quevedo precisamente en sus infidelidades. El texto de Paz reproduce y multiplica en su desarrollo estructural la lógica dialéctica del modelo clásico: tesis, antítesis y síntesis. Aquí las cuestiones de forma y estructura se van integrando con aspectos temáticos. Al ofrecernos el siguiente esquema de su poema, el autor explicita la oscilación entre fidelidad y transgresión:

> "Aspiración" = inhalación = afirmación = homenaje; "Espiración" = exhalación = negación = profanación; "Lauda" = ni fechas [...] ni no-fechas [...], sino el instante = la muerte no es negada y ella misma exalta a la vida = homenaje y profanación.[60]

Veamos cómo se aplica este esquema a cada uno de los tres poemas. En el primero, "Aspiración", se reiteran las creencias afirmativas de Quevedo, utilizando un arreglo de sus propias palabras: el alma liberada del cuerpo y del tiempo ("El alma / desatada del ansia y de la hora"); la inmortalidad del amor en la memoria ("Memoria, llama nadadora", "Y arde tu cuerpo en mi memoria, / arde en tu cuerpo mi memoria"). Como en el poema de Quevedo, la "llama" de la pasión amorosa es capaz de atravesar el "agua fría" de la muerte y así "perder el respeto a ley severa". Este último verso de Quevedo podría funcionar como metacomentario textual: tanto el poeta barroco como el del siglo XX demuestran escaso respeto por las "leyes severas" de sus modelos. El tópico del alma encarcelada por el dios del amor (o, como se ha sugerido en lectura alternativa, el Dios cristiano prisionero del alma enamorada) también podría interpretarse como metáfora metatextual: la energía de la pasión frenética tiene que canalizarse o encarcelarse dentro de límites estrictos. Las normas tradicionales de realización estética del soneto petrarquista exigen que la transgresión desbordante sea expresada en un molde implacablemente rígido.[61]

[1956], en G. Sobejano (comp.), op. cit., pp. 291-99; Arthur Terry, "Quevedo and the Metaphysical Conceit", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 35, 1958, pp. 211-22.

[60] Nota sobre "Homenaje y profanaciones", en *Poemas (1935-1975)*, cit., p. 677.

[61] Sobre este punto véase L. Carreter, op. cit., p. 297. El propio Paz subraya este aspecto de tensión resuelta en los sonetos de amor de Quevedo al hablar de "una intensidad conseguida no a despecho sino a través de una forma ceñida y perfecta. Estos sonetos muestran, de nuevo, que la pasión, más que un desorden, es exceso vital convertido en idea fija. La pasión es idolatría; por eso adora la forma y en ella se consume" ("Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", cit., pp. 122-23).

Léxico, sintaxis, puntuación y sentido son transformados en una violenta dislocación estilística seguida por un reacomodo, pero el proceso no es tan violento que el modelo resulte irreconocible:

Sombra del sol Solombra segadora
ciega mis manantiales trasojados
el nudo desanuda siega el ansia
apaga el ánima desanimada

Hay un continuo movimiento que va de la imagen reconocible del modelo a su desarticulación fragmentaria y a la inversa. Nunca se pierde el vínculo que relaciona el texto del siglo XX con su antecedente del siglo XVII: una relación hecha de citas, ecos, imágenes invertidas, parodias, negaciones, transformaciones y réplicas.

El segundo poema, "Espiración", introduce el mundo moderno mediante el léxico de la ciudad ("latidos de motores") para luego iniciar y consumar el proceso de negación de las creencias quevedescas. La duda del hombre moderno se expresa primero como interrogante sobre la inmortalidad de la pasión en la memoria ("¿En tu memoria / serán mis huesos tiempo incandescente?"), para después ridiculizarse ("Vana conversación del esqueleto / con el fuego insensato y con el agua / que no tiene memoria [... ]"). Aunque no es realmente una parodia, el poema de Paz utiliza recursos paródicos, como el del retruécano "nada contra la nada". Se trata de una exageración hiperbólica de los recursos barrocos, proceso que se lleva a un extremo paródico en la tercera parte de "Espiración", en este festín de aliteraciones y asonancias acumuladas:

Los laúdes del láudano de loas
dilapidadas lápidas y laudos
la piedad de la piedra despiadada
las velas del velorio y del jolgorio

Además, el empleo del retruécano humorístico reduce al absurdo los ingeniosos conceptos barrocos, como se aprecia en la primera versión de los tres versos finales de "Espiración":

Lo nunca visto nunca dicho nunca
Es lo ya dicho el nunca del retruécano
Vivo me ves y muerto no has de verme.[62]

"Lauda", el último poema, yuxtapone a la violenta visión quevedesca, ya desarticulada y fragmentada, otra visión del erotismo que exalta no la identificación del amor con la eternidad cristiana sino el amor como experiencia de reconciliación de dos personas en el presente. "Lauda" es, en este sentido, una síntesis de los dos poemas anteriores y una resolución de la disyuntiva entre afirmación y negación: ante el sí y el no, "Lauda" dice otra cosa. Se ofrece una versión alternativa de la pasión amorosa: una resolución que no es ni la afirmación de Quevedo ni su negación paródica.

En la primera estrofa de "Lauda" la fragmentación y la desarticulación se agudizan, pero en cinco versos endecasílabos:

Ojos medulas sombras blanco día
ansias afán lisonjas horas cuerpos
memoria todo Dios ardieron todos
polvo de los sentidos sin sentido
ceniza lo sentido y el sentido

Aquí, la enumeración caótica con asíndeton parece ser una parodia del hipérbaton, pero cada elemento del modelo es perfectamente reconocible en forma aislada (de hecho cada una de las palabras se encuentra en el modelo de Quevedo). En los dos últimos versos citados se restablece cierta coherencia sintáctica a la vez que los homónimos paradójicos recalcan la destrucción del sentido y de los sentidos, en clara oposición a la afirmación de Quevedo: "serán ceniza, mas tendrá sentido".

Si el modelo ha sido mutilado, desarticulado, parodiado y reconstituido, tanto en su forma como en su contenido, ¿qué ocurre con el mensaje final de Quevedo? La respuesta de Paz se da cuando se presenta el acto de amor como experiencia instantánea en el presente:

[62] Tomo la cita de la versión incluida en *Salamandra (1958-1961)*, Joaquín Mortiz, México, 1962, p. 53. En la versión posterior, Paz revisó totalmente este último terceto de "Espiración" suavizando y casi eliminando el humor irreverente y dotando los versos de más gravedad: "Cerrar los ojos en el día blanco / el día nunca visto cualquier día / que tus ojos verán y no los míos" (*Poemas [1935-1975]*, cit., p. 344).

Festín de dos cuerpos a solas
fiesta de ignorancia saber de presencia
Hoy (conjunción señalada
y abrazo precario)
esculpimos un Dios instantáneo
tallamos el vértigo

Como indica su nombre, "Lauda" (o laude) es la lápida sepulcral donde los herederos inscriben las alabanzas y los méritos del desaparecido, a veces mezclando sus propias palabras con las del muerto, sobre todo si se trata de un poeta (de ahí el empleo de los verbos "esculpir" y "tallar" en la cita anterior). Me parece que "Lauda" cumple precisamente esta función: es la inscripción de una diferencia, un acto que es simultáneamente sagrado y profano, un homenaje y una profanación.

Paz ha contrastado su texto con el soneto de Quevedo de la siguiente manera: "Mi poema, escrito desde creencias distintas, quiso afirmar no la inmortalidad sino la vivacidad del amor".[63] De hecho, se trata de una visión secular del amor que utiliza, sin embargo, un término religioso: el Dios cristiano de la eternidad se ha transformado en el "Dios instantáneo". Pero aquí, tal vez, reside la mayor paradoja de todas puesto que el concepto nietzscheano de la vivacidad nombra lo que es *siempre* presente. Se reintroduce así un elemento metatemporal que si bien no se identifica con la eternidad cristiana, al menos sugiere que la experiencia amorosa no es una experiencia puramente histórica, es decir, reducible a la sucesión lineal de las fechas. El último verso y la última palabra del poema de Paz intentan apuntar hacia este presente perpetuo "sin fecha": "antes después ahora nunca siempre".

Me he detenido en la presencia de Quevedo en dos momentos de la obra de Octavio Paz: el primero, que se cristaliza hacia 1942, significó una influencia avasalladora sobre la poética y la poesía de aquella época. En 1960, en cambio, se trata más bien de un diálogo en forma de una confrontación de textos. Este segundo momento revela la distancia crítica del autor maduro que ya no se siente totalmente hechizado por la figura de Quevedo. La actitud más irreverente delata una independencia estética difícil de percibir en el poeta en formación que buscaba su propia voz en 1942. Sin embargo, incluso en este se-

[63] "Quevedo, Heráclito y algunos sonetos", cit., p. 125.

gundo momento se nota una profunda admiración y hasta obsesión por Quevedo.[64] Dos momentos muy diferentes; dos aspectos distintos de la vasta obra quevedesca; dos maneras de acercarse a un clásico de acuerdo con las cambiantes necesidades de un poeta moderno. En ambos casos, un acto de apropiación recrea la tradición poética. Al actualizar el pasado, el poeta descubre su identidad como "un latido en el río de las generaciones".[65] Quevedo entendió la naturaleza de esta intensa y lúcida conciencia de ser partícipe activo en la tradición y lo supo expresar en dos versos que figuran como epígrafe de estas páginas, dos versos que articulan la idea de la lectura como un acto que enlaza el presente con el pasado, los vivos con los muertos: "Vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos".

[*Anthropos*, n. 14, 1992.]

[64] La obsesión por el poeta español duró lo que duró la vida de Paz. Ya en los últimos años volvió a escribir sobre él en *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo* (edición no venal, Vuelta-El Colegio Nacional, México, 1996).

[65] Octavio Paz, "La búsqueda del presente", *Vuelta*, n. 170, enero de 1991, p. 12.

## Jorge Cuesta
## *Raíz del hombre*

Hace tiempo que el nombre de Octavio Paz me llevó al conocimiento de un joven de veinte años de edad, en quien tuve que advertir la sinceridad apasionada con que sentía inquietudes intelectuales de las que muy pocas personas acaban por considerar que no les son extrañas, y que sólo muy raras, muy excepcionales empiezan por experimentar vivamente como suyas. En el alma indecisa de todo joven, es cierto, encuentran siempre fácil hospitalidad sentimientos extraños, ideas pasajeras; pero no la generosidad, no el abandono que puede convertir *difícilmente* a la persona en la presa de algo mejor que la consume y vive a expensas. Lo que en la juventud de Octavio Paz me llamó la atención fue la decisión, la voluntad con que era capaz de exponer su entraña a la voracidad de un objeto. Yo sabía que en una palabra, en una exclamación y en ocasiones hasta en un silencio suele aparecer, pero también fingirse, la señal que distingue a quien está dando ocasión de que un demonio lo arrebate y la fatalidad lo sorprenda indefenso. Y estaba esperando un libro suyo, como *Raíz del hombre*, que acaba de publicar, para confirmar en su poesía el dominio de un destino sobre él. Ahora estoy seguro de que Octavio Paz tiene un porvenir. Ya no podrá librarse de haberlo provocado y habérnoslo hecho manifiesto.

A la divinidad que lo hechiza se refiere ya con la cita de Goethe que sirve de epígrafe al libro:

> Desciende a la tierra en formas mil.
> Flota sobre las aguas y vaga por los campos.
> En mi juventud tenía forma de mujer.

Los diecisiete poemas que el libro contiene son la expresión de un amante. Pero este poeta está impaciente por madurar, por crecer, por que no tenga sólo forma de mujer la belleza que lo hiere, y se complace en hacerla imprecisa, obscura, tenebrosa. La señala en el espesor de las sombras, en las corrientes subterráneas de la sangre, en la voz ahogada y confusa de los latidos. Como éstos son un ruido perti-

naz y monótono, y parecen no acertar a terminar, a definir el tormento que lo obsede, y dan la impresión de que infatigablemente recomienzan un acto que también infatigablemente interrumpen, la poesía de Octavio Paz no se resiste a una pasión de recomenzar, de repetir, de reproducir una voz de la que no llega a salir la satisfacción esperada por la impaciencia que la golpea. El efecto de esta violencia es que sus sentimientos destrocen las formas que lo solicitan, aunque sin apagarse, y como enloqueciendo. Pues su pasión no parece haber alcanzado su objeto hasta que no lo destruyó, hasta que no pudo vagar, desatada, por las ruinas, por los escombros, por las cenizas de lo que la contiene sin agotarla. Pero quizá es más propio que digamos que es su objeto el que renace incesantemente de sus restos, y el que no deja de absorberlo. Y que la nota más característica de su poesía es una desesperación, que no tardará en precisarse en una metafísica, esto es, en una propiedad, en una necesidad del objeto de la poesía y no en un puro ocio psicológico del artista.

La que con las mismas palabras de Octavio Paz puede llamarse "una obscura relación" entre el poeta y su objeto, le permite a este último apoderarse del lenguaje de otros poetas, en donde suele percibirse. Son inconfundibles las voces de López Velarde, de Carlos Pellicer, de Xavier Villaurrutia, de Pablo Neruda, que resuenan en los poemas de Paz. Pero debe advertirse que estas voces extrañas ni ahogan ni suplantan a su propia voz. El amor que tiene por su objeto se ve, precisamente, en que no le niega el derecho de hacerse nombrar por otros labios, cuando los suyos tardan en entregarle la voz más personal en que se logre enteramente la comunicación del poeta con su gusto, y el imperio ilimitado de lo que por fuerza lo fascina sobre lo que por dentro al resistir lo ensombrece.

No es un accidente que resuenen en su poemas las voces de otros poetas, las de los más próximos a él. No es un accidente ni es tampoco desafortunado. Porque debe decirse que, si esas voces poseen alguna aptitud para durar, para prolongarse, el hecho de que Octavio Paz las reciba tiene la virtud de ponerlas en posesión del más seguro y del más valioso porvenir que se les puede ofrecer. Una inteligencia y una pasión tan raras y tan sensibles como las de este joven escritor, son de las que saben estar penetrantemente pendientes de lo que el porvenir reclama. Y el porvenir las necesita tanto, que es una fortuna que en Octavio Paz desde ahora las haya comprometido a que le sirvan.

[*Letras de México*, 1° de febrero de 1937.]

Manuel Ulacia Altolaguirre

# El árbol milenario

## 1

La evolución de la obra de Octavio Paz, hasta este momento, está caracterizada por varias etapas creativas.[1] Todas ellas, además de haber sido conformadas por las lecturas que han incidido en su escritura, también están relacionadas con los variados lugares en donde ha vivido el poeta, con los círculos literarios y artísticos que ha frecuentado, con los accidentes históricos, con los movimientos literarios y con su propia historia personal. Una trayectoria larga y compleja que ha dado como resultado una obra excepcionalmente rica. De hecho, raras veces se ha visto el caso de un poeta tan informado, que igual dialogue con las tradiciones modernas occidentales, que con las tradiciones orientales; que lo mismo traduzca a poetas chinos o japoneses, que a poetas norteamericanos o franceses; que igual escriba una teoría sobre la poesía, que un libro en el que se medite sobre la identidad del mexicano; que igual hable de política nacional, que de política internacional. Lo más sorprendente es que Octavio Paz ha sabido asimilar todo de una manera armoniosa y natural.

Posiblemente, algunas presencias en su obra han sido más duraderas y definitivas que otras. Sin embargo, vistas todas ellas en conjunto, se puede observar una gran coherencia en la forma en la que Paz las ha integrado a su discurso, la cual coincide con su poética de la conciliación de los contrarios. Si nos remitimos a sus inicios literarios, observaremos que la atracción simultánea por una poesía "pura" y una "comprometida" lo lleva a la formulación de una poética "impura" (formulación que debe mucho a la lectura del poeta español Luis Cernuda). De la misma manera Paz absorbe, simultáneamente, la tradición moderna de lengua inglesa y el surrealismo. Mientras la primera le da un ejemplo de concisión y economía en la creación del

[1] En su prólogo a la edición de *Libertad bajo palabra*, el crítico Enrico Mario Santí se refiere a las distintas etapas creativas de Paz durante la escritura de esa obra (en *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 11-63).

poema, la segunda opera en el sentido contrario: le ayuda a liberar la imaginación. Los diálogos con T. S. Eliot y André Breton serían, por lo tanto, fundamentales.

Siguiendo este raciocinio, la experiencia de su primer viaje a la India y Japón también funciona binariamente. En tanto que los poetas del Extremo Oriente le enseñan un tipo de poesía breve, en la cual la experiencia de la revelación se da a partir del silencio, en la mitología y arte hindúes Paz encuentra el absoluto expresado a través de la proliferación caótica de las formas. Ese mismo fenómeno aparece al escribir "Piedra de sol": la abundancia de imágenes del barroco en lengua española hace catálisis con la visión ideogramática del mundo precolombino. Esta forma de establecer diálogos dicotómicos continúa como una constante a lo largo de su obra poética. Por ejemplo, en su libro *Homenaje y profanaciones*, Paz fusiona el clasicismo de un Quevedo con la lección dada por la vanguardia, especialmente por Picasso y Duchamp. Y en su libro *Blanco* amalgama, una vez más, la lectura que haría de Mallarmé con la tradición tántrica de la India.[2]

En este ensayo, me limitaré a analizar la forma en la que se subordinan y concilian la tradición moderna de lengua inglesa y el surrealismo durante la segunda etapa creativa de la obra de Paz. Esta etapa comprende la vivencia que tendría el poeta durante sus años de residencia en Estados Unidos, Francia y México entre 1943 y 1959. Desde luego, estos movimientos no son los únicos que incidirían como pares binarios en su obra durante ese periodo. Habría que mencionar, también, la conjunción de otros que operarían de igual manera. Me refiero al creado por la poesía del Extremo Oriente y el arte hindú y el dado por la tradición barroca en lengua española y el arte precolombino. Sin embargo, en esta ocasión, me ocuparé únicamente de los dos primeros.

Si en su primer periodo creativo Paz no parece estar consciente de la forma binaria en la cual se van integrando los diálogos que establece con el pasado literario, a partir de 1943, fecha en que publica, en la revista *El Hijo Pródigo*, su ensayo "Poesía de soledad, poesía de comunión", el poeta sí manifiesta tener conciencia de ello.[3] La publi-

[2] Estos temas son tratados en los capítulos que componen la segunda parte del libro que estoy escribiendo titulado *Octavio Paz y el árbol milenario*.

[3] Octavio Paz, "Poesía de soledad, poesía de comunión", *El Hijo Pródigo*, n. 5, 15 de agosto de 1943. Ese ensayo fue recogido más tarde en Octavio Paz, *Primeras letras* (Vuelta, México, 1988).

cación de ese ensayo, además de ser uno de los orígenes de la teoría de la conciliación de los contrarios del pensamiento paciano –el otro sería la serie titulada *Vigilias*–, es el inicio de un fecundo diálogo con la tradición moderna de lengua inglesa.

En ese texto Paz se decide por una poética del deseo, del amor, de la revelación, en donde las dicotomías poder/contemplación, magia/religión, soledad/comunión, inocencia/conciencia, se resuelven en la búsqueda de la experiencia del absoluto. En ese texto, Paz no sólo hace referencias explícitas o implícitas a los movimientos que habían incidido en su poesía hasta ese momento (los Siglos de Oro españoles, los románticos "herméticos", los simbolistas, el surrealismo y las obras de algunos poetas ingleses como Blake y Eliot), sino que crea, a partir de ejemplos dicotómicos muy específicos, todo un sistema de correspondencias que sitúan a su poesía dentro de un eje de movimiento. Por ejemplo, si la poesía de San Juan de la Cruz le indica el camino para expresar la experiencia de lo inefable y de lo indecible, la de Quevedo le hace afirmar la capacidad crítica de la conciencia, que lleva a esa visión angustiante del mundo que los barrocos llamaron *desengaño*.

En ese mismo texto, el poeta mexicano dialoga de una manera implícita con el ensayo de T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent".[4] En el suyo, Paz ofrece una postura semejante a la que presenta el poeta norteamericano: asumir la tradición desde un punto de vista crítico.

A pesar de que la obra de T. S. Eliot había incidido en la de Paz desde los últimos años de su primer periodo creativo, a partir de 1943, fecha en la que el poeta mexicano se traslada primero a San Francisco y después a Nueva York, la obra del norteamericano se convierte en una de las voces interlocutoras más importantes de su escritura.

Durante su estancia en ese país, Paz se sumerge en la literatura norteamericana. Esto lo lleva a escribir una poesía realista de tipo personal que, diez o quince años después, se llamó "confesional" en Inglaterra y Estados Unidos. Una de las lecturas que le dejan una enorme huella es la famosa antología de Conrad Aiken. En ella lee, por primera vez en inglés, la poesía de Eliot, Pound, cummings, Williams y Stevens, entre otros. Gracias a esas lecturas, Paz descubre el empleo del habla coloquial en poesía. Hay que recordar que, con al-

[4] En T. S. Eliot, *Selected Essays of T. S. Eliot*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1964.

guna que otra excepción,[5] los poetas de lengua española no habían utilizado ese recurso. En algunos de los poemas de Paz de aquellos años, tales como "Elegía interrumpida", "Cuarto de hotel", "La vida sencilla" o "Adiós a la casa", se puede observar el empleo del lenguaje cotidiano mexicano.

Además del ya mencionado ensayo "Tradition and the Individual Talent", otro texto importante de Eliot que incide en su obra es "The Music of Poetry", el cual fue publicado en la revista *El Hijo Pródigo* en 1943. En ese ensayo el poeta anglosajón medita ampliamente sobre el empleo del habla coloquial en el poema. Allí nos dice:

> Así, mientras la poesía intenta llevar algo más de lo que puede transportarse en los ritmos de la prosa, queda siempre, al final de cuentas, una persona conversando con otra; y esto es igualmente cierto si se canta, ya que el canto es otra forma de conversar. La estrecha relación que hay entre la poesía y la conversación no es un asunto del cual podamos obtener leyes exactas. Toda revolución en poesía puede ser, y a veces anunciarse como, un regreso al lenguaje cotidiano.[6]

Hay que recordar que una de las características de la obra poética de Paz va a ser, a partir de este momento, el uso del habla mexicana. Tanto en sus escritos teóricos como en los poemas que escribe por esas fechas, ya sea en prosa o en verso, este rasgo es evidente. Sin embargo, Paz va más lejos: a diferencia de Eliot, incorpora en su léxico improperios semejantes o los que utilizarían Juvenal o Quevedo. En *El laberinto de la soledad*, por ejemplo, en el capítulo titulado "Los hijos de la Malinche", Paz medita sobre esto. Allí dice que en el lenguaje diario:

> hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles reacciones. Palabras malditas que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos.

[5] Como bien señala Paz, una de las excepciones sería José Moreno Villa, quien en su libro *Jacinta la pelirroja* emplearía el habla coloquial (en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965, p. 181).

[6] El ensayo de Eliot "The Music of Poetry", fue traducido al español en la revista *El Hijo Pródigo* (n. 1, abril de 1943).

Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas. Cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo luminosa y oscura, que nos revela y oculta. Palabras que no dicen nada y dicen todo.[7]

La cita es reveladora, ya que Octavio Paz nos está diciendo que el lenguaje coloquial nos lleva al origen, a lo sagrado. Y en otro párrafo de *El laberinto de la soledad*, el poeta mexicano nos dirá que cada país tiene su lenguaje propio. Conocer ese lenguaje es una forma de afirmar la identidad dentro del lenguaje propio. Dentro del contexto mexicano, Paz medita ampliamente sobre los múltiples significados de la palabra "chingada". Al referirse a ella, nos dice:

Ante todo es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad [...] es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre.[8]

Y en su libro *El arco y la lira*, al meditar sobre el lenguaje dirá:

Si el poema está escrito en lo que llaman el lenguaje de todos, estamos ante un arte de madurez [...]. Las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas, lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado o transfigurado por el poeta [...]. La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos [...]. La palabra recobra su naturaleza original.[9]

[7] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 67.

[8] Ibid., p. 68.

[9] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 43-46.

En muchos de los poemas que Paz escribe por aquellos años se pueden encontrar variados ejemplos del habla coloquial. Por ejemplo en "Conscriptos USA" encontramos estrofas como éstas:

–Nos encerraron en la cárcel.
Yo le menté la madre al cabo.
Al rato las mangueras de agua fría.
Nos quitamos la ropa, tiritando.[10] [*P*, p. 78.]

Sin duda alguna, el Eliot que más le interesa a Paz en ese momento de su vida es el de *The Waste Land*, porque es en ese libro donde cristaliza, por primera vez, la distopía del sueño de la modernidad acuñado por Walt Whitman, aunque también incidan en su obra los "Four Quartets". *The Waste Land*, como es sabido, es una crítica mordaz a los valores de la sociedad moderna, a la vida urbana deshumanizada, desespiritualizada, anónima. Para Eliot, el hombre ha perdido la capacidad de vivir lo sagrado. Sin embargo, en su obra también presenta una solución a esta crisis: la recuperación de lo divino, el regreso a los orígenes, a la palabra poética. En la poesía de Paz de este periodo, se puede percibir una actitud parecida. Paz asume una postura crítica ante la sociedad y la realidad que lo circunda, pero también, al igual que Eliot, busca una salida a través de la experiencia de lo inefable. Para ambos, lo sagrado se rescata a través de la yuxtaposición de todos los tiempos históricos que encarna el mito. En sus poemas el poeta mexicano aparece sumergido en el anonimato de la ciudad moderna. Desde su soledad, escucha voces enajenadas, conversaciones triviales, pero a la vez, da el "salto" a la "otra orilla", vive la experiencia de la comunión. Por ejemplo, en el poema "Cuarto de hotel", el poeta, a solas en un cuarto anónimo, intenta, a través de la memoria, rescatar la experiencia amorosa vivida. La evocación del objeto del deseo, el cual se presenta con la característica "correspondencia" paciana cuerpo de mujer/naturaleza, lo hace meditar sobre el tiempo:

Arde el tiempo fantasma:
arde el ayer, el hoy se quema y el mañana.

[10] Las citas de los poemas de Octavio Paz aparecen señaladas en el texto con la inicial *P* y el número de página de la edición que utilizo: *Poemas (1935-1975)* (Seix Barral, Barcelona, 1979).

Todo lo que soñé dura un minuto
y es un minuto todo lo vivido. [*P*, pp. 85-86.]

Esta meditación lo hace ser consciente de la finitud de la vida, pero al mismo tiempo lo hace descubrir la experiencia de la eternidad a través del instante. Como se puede observar, esa concepción del tiempo estaba ya presente en los "Four Quartets" de Eliot.

En esas composiciones, además de utilizar el lenguaje coloquial en el poema y de tener una concepción del tiempo parecida a la que tenía el poeta anglosajón, también emplea otras técnicas utilizadas en "The Waste Land", tales como el simultaneísmo, el *collage* y la fractura de tiempos. Por ejemplo, en el poema ya citado "Conscriptos USA", Paz yuxtapone las conversaciones escuchadas en un bar a su experiencia poética interior:

–Sábado por la tarde, sin permiso.
La soledad se puebla y todo quema.
(El viento del Oeste son dos vientos:
en la noche es un búfalo fantasma,
al alba es un ejército de pájaros.)
–Parpadeaba. Les dije entonces:
Saben que iremos, nos esperan... [*P*, pp. 77-78.]

Obsérvese en estas líneas citadas la forma en la que Paz ha integrado a través del *collage*, tal como lo hace Eliot, los dos discursos. Por una parte, el diálogo, por la otra, la vivencia interior poética. Estas técnicas las seguirá utilizando el poeta a lo largo de su obra.

El empleo del lenguaje coloquial dentro de la tradición norteamericana no es exclusivo de Eliot. También William Carlos Williams lo usaría. Además de esta característica, en este último Paz encuentra una meditación sobre la identidad norteamericana que le ayuda a meditar sobre la mexicana.[11] Esta meditación incide tanto en los temas de Paz como en el lenguaje que emplea. Hay que recordar que Williams se propuso reconquistar "*the American idiom*", el cual había surgido, años antes, en la obra de Whitman. Al mismo tiempo, el poe-

[11] Entre los poemas que Paz traduce de William Carlos Williams, se encuentran: "Por el camino...", "La carretilla roja", "El invierno desciende", "Joven sicomoro", "Nantucket", "Cabeza de bacalao", "Poema", "Entre muros", "El término", "A manera de canción", "El descenso", "El gorrión", "Asfódelo" (Libro primero), "Una negra", "El tordo"; todos ellos están recogidos en *Versiones y diversiones* (Joaquín Mortiz, México, 1974, pp. 52-75).

ta norteamericano había reflexionado sobre este tema en su libro titulado *The American Grain.*[12] Este ejemplo contribuye a las formulaciones que hace Paz sobre lo mexicano, tanto en la poesía que escribe por aquellos años, como en *El laberinto de la soledad*, libro que también dialoga con los escritos de Samuel Ramos y con algunos ensayos de Borges sobre las raíces de lo argentino.[13] Menciono esto, porque existe una correspondencia evidente entre la obra teórica de Paz y la poética. *El laberinto de la soledad* es un espejo, en forma de ensayo, de ciertos temas tratados en su creación poética. Tanto en las composiciones ya citadas, como en los poemas pertenecientes a *¿Águila o sol?*, el lenguaje utilizado por Paz proyecta la psicología y la idiosincrasia del mexicano.

De Pound, más que *The Cantos*, le interesa su *Personae.* Allí, encuentra el empleo de la máscara poética, técnica también desarrollada por Eliot (recuérdese la máscara de "Tiresias" en "The Waste Land"), un ejemplo de poesía concisa, en donde la imagen es el núcleo principal del poema y las traducciones que había hecho el bardo sajón de poemas orientales, los cuales, junto con las de Arthur Waley, los ensayos de algunos orientalistas como Donald Keene y la obra de Tablada, le mostrarían el camino hacia Oriente.

Otro poeta que le interesa por su concisión es e. e. cummings. En su obra, además de descubrir una simplicidad poco común en la tradición hispánica, Paz encuentra una poesía en la cual el blanco de la página significa tanto como la palabra escrita. En la poesía de Paz, las oposiciones escritura/silencio, palabra/espacio en blanco, forman parte también de su poética. Sin embargo, la presencia de e. e. cummings no cristalizaría en la obra del mexicano, sino hasta años más tarde.

## 2

En contrapunto, el surrealismo empieza a incidir en la obra de Paz desde sus inicios literarios. En uno de los primeros poemas titulado "Nocturno", se pueden percibir ciertas imágenes relacionadas con el movimiento.[14] Sin embargo, la presencia del surrealismo en los pri-

[12] Conversación con Octavio Paz.

[13] O. Paz, *Primeras letras*, cit.

[14] Por ejemplo, las líneas de Paz: "Sombra, trémula sombra de las voces. / Arrastra el río negro de mármoles ahogados. /¿Cómo decir del aire asesinado,/ de los voca-

meros años de la década de los treinta estará dada a través de la lectura que había hecho el joven poeta de ciertos poemas de Xavier Villaurrutia y de Luis Cernuda.

Después de su viaje a España en 1937, Octavio Paz se encontraría en México con los surrealistas exiliados durante la Segunda Guerra Mundial, tales como Benjamin Péret, Victor Serge y Jean Malaquais. Otro factor de importancia sería el paso de André Breton por la capital mexicana en 1938.

Tanto en el ensayo titulado "Poesía mexicana moderna"[15] como en la serie de textos que integran el diario íntimo de Paz, titulado *Vigilias: diario de un soñador*, se puede observar un diálogo con el movimiento surrealista.[16] En el primero de ellos, Octavio Paz, más que exponer las motivaciones e intereses de su generación, expone los suyos. En ese texto el poeta rechaza el empleo de la palabra como "medio de expresión" y propone la búsqueda de la "palabra original", por oposición a la palabra "personal". También propone una poesía que esté cimentada en una experiencia vivida. Para él, la escritura, antes de ser un ejercicio de expresión, es una actividad vital; es una de las formas de la comunión. El amor, la poesía y la experiencia de lo sagrado recuperan al "hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura". La experiencia de la poesía, además, transforma al hombre, al mundo y la sociedad.[17]

Como se puede observar, muchos de estos postulados tienen más de un punto en común con los dados por el surrealismo. Entre ellos habría que subrayar la propuesta de llevar la vida a la obra, la triple correspondencia entre amor, poesía y libertad, así como también la capacidad que tiene el arte de cambiar al hombre, el mundo y la sociedad.

blos huérfanos, cómo decir del sueño?" (*P*, p. 63) recuerdan estas otras de Cernuda, tomadas de su poema "Cuerpo en pena": "Si el ahogado sacude sus lívidos recuerdos, / halla un golpe de luz, la memoria del aire. / [...] / Flores de luz quizá, o miradas tan bellas / como pudo el ahogado soñarlas una noche, / sin amor ni dolor, en su tumba infinita" (en Luis Cernuda, *Poesía completa*, Barral, Barcelona, 1974, p. 86). También algunas líneas recuerdan los poemas de Villaurrutia.

[15] Publicado por primera vez en versión reducida en la revista *Taller* y vuelto a publicar en versión completa en *Las peras del olmo* (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957; la edición consultada es la de Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 49-59).

[16] En O. Paz, *Primeras letras*, cit.

[17] Klaus Müller-Bergh, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta", *Octavio Paz* (edición de Alfredo Roggiano), Espiral/Figuras, Madrid, 1979, pp. 56-57.

En 1946 Octavio Paz abandona Estados Unidos para radicar en Francia como diplomático. Este cambio de residencia lo hace enfrentarse una vez más y de manera más definitiva al surrealismo. Su experiencia en Francia transforma su ser y obra. A su llegada a París, el poeta mexicano se une al grupo de artistas reunidos en torno de Breton y Péret.

De todos los escritores franceses con los que Octavio Paz mantiene un diálogo profundo, el más importante es André Breton. En una conferencia dada en México en 1954 sobre el surrealismo, se puede percibir claramente cuáles son los elementos teóricos de Breton que el poeta mexicano incorpora a su creación.[18] En primer lugar, y ante todo, el surrealismo significó para él una salida a la crisis en la que vivía. Hay que recordar que los poemas escritos por Paz justo hasta ese momento reflejan angustia existencial, pesimismo, y, como él mismo lo señala en una entrevista, cierta obsesión solipsista (léase por ejemplo, el poema "El prisionero", dedicado a Sade).[19] Esa salida, según el poeta mexicano, no es la búsqueda de la salvación, sino la asunción de una vida verdadera, a través de los poderes de la imaginación y el deseo. Para Paz, el movimiento surrealista es una experiencia vital y espiritual que lo hace descubrir la realidad del mundo. En los poemas que escribe durante aquellos años, el mar, la tierra, el pan y el vino, las formas femeninas, el agua y el placer, los elementos y la materia aparecen como verdades esenciales con las cuales el poeta comulga.

Para Paz, al igual que para Breton, libertad, amor y poesía son categorías que se corresponden. Para ambos la libertad es la máscara de la necesidad.[20] Para el poeta mexicano, la libertad y la fatalidad –dos caras de la misma moneda– viven en continua relación: la una no es explicable sin la otra. Por ejemplo, en las últimas líneas del poema citado, "El prisionero", encontramos: "Atrévete: / la libertad es la elección de la necesidad" (*P*, p. 112).

El amor, tanto para Breton como para Paz, revela la forma más alta de la libertad. Es el encuentro del plano físico con el metafísico: cumplimiento y trascendencia, erotismo y espiritualidad.

Uno de los temas más recurrentes en los poemas de *Semillas para un himno* es el amor erótico. En ellos, a través de una serie de imá-

[18] Octavio Paz y Anthony Stanton, "Genealogía de un libro", *Vuelta*, n. 145, diciembre de 1988, p. 1.

[19] Ya en su diario íntimo titulado *Vigilias: diario de un soñador*, Octavio Paz había dicho que la libertad era la máscara de la necesidad (en O. Paz, *Primeras letras*, loc. cit.)

[20] O. Paz, "El surrealismo", *Las peras del olmo*, cit., p. 148.

genes surrealistas, Paz trata ese tema de una manera muy original. Incluso se podría decir que él es el primero, dentro de la tradición mexicana, en tratarlo de una forma abierta aunque siempre sutil. Por ejemplo, en el poema "Cuerpo a la vista", el amor erótico aparece espiritualizado:

> Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
> bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
> cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
> boca del horno donde se hacen las hostias,
> sonrientes labios entreabiertos y atroces,
> nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
> (allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable).
> [*P*, p. 126.]

Tanto para Breton como para Paz, la poesía y el amor son actos semejantes. Según Paz, el amor y la poesía nos abren las puertas del instante eléctrico. En ellas

> el tiempo no es sucesión: ayer y hoy y mañana dejan de tener significado: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora [...]. El poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar es morir [...] y por eso es nacer.[21]

Otro elemento que Paz comparte con el surrealismo es el cuestionamiento de la realidad. Según él, el surrealismo pone en tela de juicio la realidad, pero la realidad, a su vez, pone en tela de juicio la libertad del hombre. De esta paradoja surge el *azar objetivo*, el cual fue definido por Breton como el punto de intersección entre el deseo –o sea la libertad humana– y la necesidad exterior.[22] El título mismo de la obra de Paz *Libertad bajo palabra* es una alusión al término jurídico. La "libertad" en Paz surge de la necesidad. En este caso de la palabra escrita.

Tanto Paz como los surrealistas han intentado resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior. Mientras el

[21] Ibid., p. 146.
[22] Ibid., p. 142.

surrealismo, según Paz, buscó solucionar ese problema a través de la escritura automática,[23] el poeta mexicano, crítico del procedimiento, ha intentado hacerlo a través de la creación de la máscara poética y de la lección que ha dado el pensamiento oriental, especialmente el budismo zen. En su mismo ensayo sobre el surrealismo, Paz nos dice que sería Benjamin Péret el que descubriera en su libro *Je sublime*, que el "yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos".[24] Según Paz, la única forma de afirmar el ser es negando el yo. Para él, el poeta es todos los hombres. "La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es [...]. La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en un punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo."[25]

Como se puede observar, tanto Paz como el surrealismo buscan la conciliación de un sistema de dicotomías (realidad/irrealidad, libertad/necesidad, amor físico/amor espiritual, sujeto/mundo). En *El arco y la lira*, al referirse al tema, Paz diría:

> Ese estado del que habla Breton en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente no se llama vida eterna, ni está allá, fuera del tiempo. Es el tiempo y está aquí. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen.[26]

Sin duda la experiencia del surrealismo reafirmó esta visión dialéctica del poeta, la cual estaba presente, como ya se dijo, desde la época en que escribe las *Vigilias* y su ensayo "Poesía de soledad, poesía de comunión". En el poema "Hermosura que vuelve" leemos: "Apariencia y realidad celebran al fin sus bodas" (*P*, p. 114).

Además de los planteamientos teóricos del surrealismo, Paz utiliza algunas de las técnicas del movimiento. En muchos de los poemas se puede observar el empleo de la imagen tal como la define Breton en el primer manifiesto. Por ejemplo, en el poema "Agua nocturna", encontramos imágenes como ésta: "La noche de ojos de caballo que tiemblan en la noche / la noche de ojos de agua en el campo

[23] Ibid.
[24] Ibid.
[25] O. Paz, *El arco y la lira*, cit., p. 155.
[26] O. Paz y A. Stanton, "Genealogía de un libro", cit., p. 119.

dormido" (*P*, p. 127). Obsérvese que la imagen está constituida a partir del encuentro fortuito entre dos realidades alejadas. También Paz utilizará cadenas de metáforas semejantes a las empleadas en el surrealismo. Por ejemplo en el poema "Manantial" se pueden observar las siguientes:

> Como la enredadera de mil manos
> Como el incendio y su voraz plumaje
> Como la primavera al asalto del año [*P*, p. 139.]

A diferencia de los surrealistas, además del automatismo en la escritura, Paz también rechaza la incorporación a su obra de realidades oníricas.[27] Esta reticencia se debe, sin duda, a que Paz no es un poeta nocturno, como lo es Villaurrutia: es un poeta solar. Recuérdese que en todos sus libros Paz celebra, en pleno día, la vida, el amor, el placer, la dicha de ser y de estar en el mundo. Sin embargo, en algunas composiciones, tanto de *Semillas para un himno* como de *¿Aguila o sol?*, sí se pueden encontrar imágenes oníricas propias del surrealismo. Por ejemplo, en el poema "Visitas" encontramos: "Y el mar se sienta junto a mí, / extendiendo su cola blanquísima en el suelo" (*P*, p. 129). ¿No nos recuerda esta imagen la pintura de algunos surrealistas?

El surrealismo, además de significar para Paz una liberación de tipo espiritual, significó también la incorporación de aquella tradición literaria que reivindicó este movimiento: Sade, Rimbaud, Blake, Baudelaire y Apollinaire, entre otros.

La presencia de Sade se puede observar en el poema "El prisionero" antes mencionado. Octavio Paz leería al escritor francés cuando llega a París, gracias al interés que éste había despertado en Apollinaire y los surrealistas. En ese poema, dada la visión dialéctica de Paz, Sade es prisionero de su propio libertinaje: "Prisionero en tu castillo de cristal de roca" (*P*, p. 121).

De Rimbaud le interesa aquel impulso de querer cambiar la vida a través de la poesía, su espíritu de rebelión, su postura crítica ante la sociedad y la literatura, ante el lenguaje y el significado. En su obra encuentra expresada la proyección del deseo al terreno de la imaginación, la experiencia de lo inefable y un ejemplo del poema en prosa que le servirá de modelo en *¿Águila o sol?*

[27] Los juicios que hago sobre el diálogo entre Paz y estos poetas están apoyados en los comentarios del propio Paz en *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *Las peras del olmo*.

En Blake encuentra aquella voluntad de llevar la vida a la obra, una búsqueda del conocimiento a través de los sentidos y una poética del deseo y de la imaginación proyectada a la vivencia de lo inefable.

Otro de los poetas con los que Paz ha mantenido un diálogo intenso a lo largo de su creación es Baudelaire. En su obra encuentra el empleo de la teoría de las "correspondencias". Tanto en *El arco y la lira* como en los ensayos sobre pintura, en sus textos teóricos al igual que en su escritura poética, la analogía para Paz es un elemento esencial. Otros puntos en común son la visión del poeta como traductor de la experiencia vital, la vivencia del hombre moderno en la ciudad, el poema en prosa, la adopción de formas prosaicas y la utilización del verso libre, la experiencia del vacío y de lo Otro y el universo de las dicotomías.

De la obra de Apollinaire le atraen aquel lirismo vital con el que celebra la realidad del mundo, algunas técnicas como el simultaneísmo, el empleo del lenguaje coloquial, la disposición de la palabra en la página, su interés por Oriente y, desde luego, sus *calligrammes*. Muchas de estas características de Apollinaire se pueden observar en *Semillas para un himno*, pero también ya de forma integrada con la tradición moderna de lengua inglesa en poemas de su siguiente colección, *La estación violenta*, a la cual me referiré al final de estas páginas.

Otro de los surrealistas que incide en su obra es Michaux. En él, Octavio Paz encuentra un ejemplo en donde a la libertad expresiva se suma el rigor como principios en la escritura. También le atrae la forma en la que el poeta francés desplaza el centro de la creación y le devuelve al lenguaje lo que es suyo, ya sea a través de la búsqueda de ciertos estados de excepción, o por el empleo de drogas y de la intervención del azar matemático. Aparte de esto, Michaux es uno de los poetas occidentales que le indican, junto con Pound, Tablada y Péret, entre otros, el camino a Oriente. Como bien ha señalado Paz, en la obra del francés existe una indudable afinidad con algunos textos chinos, taoístas y budistas.[28]

## 3

He señalado, hasta este momento, la forma en la que Paz incorpora a su obra la tradición moderna en lengua inglesa y el surrealismo. A pesar de que estos movimientos comparten, como ya se ha visto, mu-

[28] Rita Guibert, "Octavio Paz", *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 61.

chas características, en la escritura de sus siguientes libros (*¿Águila o sol?*, *La estación violenta*, *Piedra de sol* y *La hija de Rappaccini*), Octavio Paz los conciliará dentro de un sistema binario de oposiciones.

En 1951, publica por primera vez *¿Águila o sol?* La poética dicotómica opera en todos los planos en el libro: está en su nombre y en la forma en la que se integran los diálogos establecidos. La dualidad "águila"/"sol" del título, se resuelve en la unidad: para los aztecas el dios águila era el sol. Esta dicotomía está dada también en el plano personal y en el histórico, en las relaciones entre un tiempo presente y un pasado, entre el mundo antiguo y el moderno, entre vida y muerte, noche y día, prosa y poesía, mito y poesía, lenguaje coloquial y poético.[29]

La afiliación del libro con surrealismo y sus "estimuladores" es clara. Octavio Paz explora en *¿Águila o sol?* el poema en prosa.[30] En una lectura cuidadosa se pueden encontrar reminiscencias de algunos poetas simbolistas y surrealistas franceses (especialmente Rimbaud, Baudelaire, Breton, Péret y Michaux), pero también, de algunos poemas en prosa de lengua española, como los de Owen o Aleixandre. Otras características del movimiento que incorpora son el sistema binario mencionado antes y algunas técnicas como la metáfora.

En contrapunto, y de manera conciliada, en *¿Águila o sol?* se pueden percibir muchos de los elementos mencionados de la tradición moderna de lengua inglesa. Me refiero, como ya lo hice antes, al empleo de un lenguaje coloquial que explora el subsuelo psíquico y mítico de lo mexicano y la creación de juegos verbales a partir de ese lenguaje.

La catálisis entre las dos literaturas puede ser vista a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en uno de los poemas de "Trabajos forzados" el habla coloquial mexicana aparece como el personaje principal en un teatro de apariciones y desapariciones surrealista: "Doña campa-

[29] Alfonso Ruiz Soto, en su ensayo "Unidad y diversidad en *¿Águila o sol?*", medita ampliamente sobre este tema. Ese ensayo fue leído en el Congreso de la Revista Iberoamericana celebrado en la ciudad de México en septiembre de 1988.

[30] Hay que recordar que el poema en prosa surge en lengua francesa con los precursores del romanticismo (Chateaubriand, Rousseau y Sénancour), se perfila por primera vez en *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand y cristaliza plenamente en *Le spleen de Paris* de Baudelaire. A partir de ese momento el género prolifera hasta incidir en el surrealismo. En lengua española el camino es conocido: Bécquer, Martí, Gutiérrez Nájera, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Gilberto Owen y Pablo Neruda.

mocha se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho. Tli, saltarín cojo, baila sobre mi ojo. Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno" (*P*, p. 168).

Esta misma amalgama aparece en *La estación violenta*. De la tradición moderna de lengua inglesa, Octavio Paz vuelve a incorporar el coloquialismo. Sin embargo, la presencia de Eliot incide en otros planos. En todos los poemas que componen la colección, Paz presenta una postura parecida a la del poeta norteamericano. Como ya lo mencioné antes, en ellos hay una crítica a los valores de la sociedad; una búsqueda constante de lo sagrado; el regreso a los orígenes, a la palabra poética; la de todos los tiempos históricos que encarna el mito y el empleo de la máscara poética. Desde luego estas características igualmente pueden ser encontradas en Baudelaire, Nerval, Laforgue o Apollinaire. Sin embargo, Eliot y Paz las incorporan como poetas modernos, es decir, críticamente.

Del surrealismo, Paz comparte la celebración de lo vital a través de los sentidos; la correspondencia entre poesía, amor y libertad dentro de un sistema binario; la conciliación del amor erótico con el espiritual y ciertas técnicas, tales como el empleo de la imagen surrealista y el simultaneísmo.

Se podría decir también que estos elementos están presentes en poetas como Whitman, Blake y Donne. Sin embargo, la forma en la que se presentan en Paz es análoga a la manera pasional en la que catalizan en el surrealismo.

La experiencia poética expresada en *La estación violenta* está inscrita en la vivencia que tiene Paz al terminar la Segunda Guerra Mundial. Europa está destruida: sin embargo, la conciencia de la destrucción aparece acompañada de la celebración de lo vital. En el primer poema de la colección, titulado "Himno entre ruinas", Octavio Paz yuxtapone el tiempo mítico de todas las destrucciones ocurridas en la historia a la destrucción provocada por la Segunda Guerra Mundial. Esta superposición, típica de Eliot, está dada a través de la incorporación de la máscara poética. De la misma manera que Eliot encarna en "The Waste Land" la máscara de Tiresias, Paz encarna aquí la de Polifemo:

*Nueva York, Londres, Moscú,*
*La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,*
*con su vacilante vegetación de escalofrío,*

*su vello ralo, su tropel de ratas.*
*A trechos tirita un sol anémico.*
*Acodado en los montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza.*
[*P*, p. 234.]

Como Eliot, Paz presenta en ese mismo poema la solución a la crisis: la búsqueda de lo sagrado. En las primeras líneas del poema diría: "Todo es dios. / ¡Estatuas rotas, comidas por la luz, / ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!" (*P*, p. 233). Sin embargo, la búsqueda de lo sagrado, en Paz, presupone una crítica a la postura de Eliot. Paz, coincidiendo con los planteamientos del surrealismo, vive la experiencia de lo sagrado de una manera pasional, erótica y vital. Véase la tercera estrofa del poema:

Los ojos ven, las manos tocan.
Bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.

Eliot en cambio, vive esa experiencia a través de la religión y de la percepción intelectual. La ausencia de pasión erótica en toda su obra es evidente.[31]

En todos los poemas de la colección se presenta el mismo fenómeno. Por dar un ejemplo más, en el poema "¿No hay salida?", se puede encontrar una visión del tiempo parecida a la que da Eliot en "Four Quartets". Compárese estas líneas del poeta norteamericano: "*Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past*",[32] con estas otras del poema citado del mexicano: "Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo de ayer, hoy y mañana, / ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy" (*P*, p. 249). Sin embargo, la vivencia de ese presente en que inciden todos los tiempos en Paz adquiere, gracias a la lección del surrealis-

[31] Véase la crítica que hace Eliot a la obra de D. H. Lawrence, así como algunos poemas, tales como "Hysteria".

[32] Véanse estas líneas de Eliot: "*Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past*" (en T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays [1909-1950]*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1971, p. 117).

mo, otro significado: ésta se da a través de los sentidos en un ahora que es siempre. En el mismo poema, el ayer que se yuxtapone a ese presente encarna la experiencia vivida del amor:

allá tú eres el tatuaje en el pecho del jade caído de la luna,
allá el diamante insomne cede
y en su centro vacío somos el ojo que nunca parpadea y la fijeza
del instante ensimismado en su resplandor. [*P*, p. 250.]

También en esa composición Paz retoma el tema de aquel poema titulado "Cuarto de hotel" escrito años antes en San Francisco, en el que también se vislumbran, dentro del contexto surrealista, ciertos ecos de Eliot: "Aquel cuarto de hotel de San Francisco, me salió al paso en Bangkok, hoy es ayer, mañana es ayer" (*P*, p. 251).

En "Piedra de sol", una vez más se puede vislumbrar esta síntesis. La lectura de Eliot opera en varios planos. Todas las situaciones que presenta en el poema adquieren un significado mítico. Octavio Paz encarna el mito del poeta moderno; su amada, los nombres de todas las musas de la tradición literaria; la geografía, todos los espacios vividos por todos los hombres. El "cuarto" donde se encuentra el poeta es todos los cuartos de todos los hombres y también el de Bangkok y el de San Francisco:

cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique,
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto [*P*, pp. 259-260.]

Lo mismo se puede decir de la experiencia que tiene el poeta ante el paso del tiempo y ante la vivencia de la muerte. "Agamenón", "Casandra", "Robespierre", "Moctezuma" viven la muerte de todos los hombres.

En contrapunto, la presencia del surrealismo en el poema está dada por la forma en la que el poeta encarna la vida. En el poema la triple correspondencia surrealista entre amor, libertad y poesía ope-

ra en todos los planos. El amor, por ejemplo, vuelve a aparecer como la suma de lo espiritual y lo erótico:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos [*P*, p. 261.]

También en *La hija de Rappaccini* aparecen conciliadas esas dos tradiciones. A pesar de que la obra es una adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne, el cual, a su vez, tiene orígenes, como dice Paz, en el texto *El sello del anillo de Rakshasa*, de un poeta del siglo IX, llamado Vishakadatta, en ella la presencia de Eliot hace catálisis con la del surrealismo.

La obra de Paz representa la crisis de la pérdida de valores del hombre moderno y la búsqueda de lo sagrado. Como se puede observar, en ella Paz trata de volver, como lo hace Eliot, al origen. Todos los nombres de los personajes encarnan, por su carga etimológica, un significado original. Por ejemplo, "Juan" es el discípulo de Jesús; "Beatriz", la musa de Dante, "Rappaccini", la encarnación diabólica de la rapacidad. Sin embargo, la búsqueda de lo sagrado está dada en el personaje que Paz añade a la historia original. Me refiero a la figura del "Mensajero", el cual, además de ser el hermafrodita del Tarot que concilia las distintas opciones sexuales, el ayer y el mañana, los cuatro puntos cardinales, vida y muerte, está presente en "The Waste Land".[33]

En contrapunto a la presencia de Eliot, el argumento de la obra se desarrolla en un contexto surrealista. Este contexto puede ser visto tanto en la escenografía y el vestuario diseñados por la pintora Leonora Carrington, como en la atmósfera creada en cada una de las escenas y en el tratamiento de los temas. El jardín donde se lleva a cabo la acción, plantado con "hierbas medicinales", el "árbol fantástico", los "frutos venenosos" de Rappaccini, los ritos alquimistas para transformar la realidad, la actitud del mensajero y la forma binaria en la que se tratan categorías como son el poder, el amor, la libertad, la poesía nos remiten inevitablemente al surrealismo.

Como hemos visto, las dos tradiciones sufren un proceso de catálisis. Utilizando la misma metáfora que emplea Eliot en su ensayo

[33] Irma González Pelayo, "Soledad y comunión, ejes del pensamiento poético en *La hija Rappaccini* de Octavio Paz", *Literatura Mexicana*, vol. 2, n. 1, 1991.

"Tradition and the Individual Talent", en la cual compara el fenómeno que ocurre al mezclar dos gases ante la presencia de un filamento de platino para producir ácido sulfúrico con la forma en la que se gesta el poema en la mente del poeta, se puede decir que estos dos movimientos han interactuado entre sí transformándose en una tercera cosa. En tanto que la tradición moderna de lengua inglesa hizo que el poeta cuestionara algunos de los postulados del surrealismo, este último tuvo el mismo efecto sobre aquélla. Me refiero a la ausencia –sobre todo en la escritura de Eliot– de la dimensión erótica de la vida. Si los poetas de lengua inglesa le hicieron asumir una postura crítica, el surrealismo significó para él una liberación que le hizo encarnar la experiencia vital de una manera pasional. En el mismo ensayo, Eliot también diría que al producirse la combinación de los gases, éstos desaparecen dejando el filamento de platino inerte, neutral y sin ningún cambio. Se puede decir que al leer la obra de Paz, las dos tradiciones a las cuales me he referido han desaparecido y que su obra, siendo inconfundiblemente suya, es ese ácido sulfúrico llamado, en este caso, pasión crítica.

[*Siglo XX / 20th Century*, vol. 10, n. 1-2, 1992.]

Juan Malpartida

# Un clásico moderno: *El arco y la lira*

## 1

*El arco y la lira,* publicado por primera vez en 1956 y en edición definitiva, primeramente en versión francesa (1965), y en español en 1967, es quizás el libro de poética más bello y lúcido escrito en nuestra lengua. Sólo algunos ensayos, artículos o fragmentos de obras de Antonio Machado, Borges, Alfonso Reyes y Lezama Lima aceptan algún tipo de comparación. Por su capacidad ensayística, profundidad de propósitos y la alta calidad de su prosa, es una obra que se aleja de los libros técnicos al uso: esos tratados relacionados con los géneros, sin duda de interés filológico e histórico pero limitados en su alcance. El gran Alfonso Reyes (1889-1959), que ayudó a su autor a publicarlo, como había hecho previamente con *El laberinto de la soledad* (1950), guardó silencio ante su significado e importancia: no podía compartir muchas de sus aseveraciones y, por otra parte, Reyes participaba de una concepción distinta de lo literario. *El arco y la lira,* a diferencia de las obras del regiomontano *La experiencia literaria* (1942) y *El deslinde* (1944), parte de una profunda cala en el romanticismo, especialmente el que va de Friedrich von Schlegel, Novalis y Schiller a Baudelaire y Nerval, visto desde la poesía moderna, es decir, desde la profunda convulsión del surrealismo, representado por la figura de André Breton, y las renovaciones de Pound y Eliot, tanto en lo teórico como en lo poético. Es decir, su visión de la herencia romántica es una visión crítica y recoge sólo algunos aspectos, como se verá más adelante. Por otro lado, su compatriota Alfonso Reyes participa, en estos dos intentos suyos de análisis del fenómeno literario que he señalado, de una concepción neoclásica del arte, regida por una idea de la armonía concebida como un absoluto. Además, la agudeza y erudición de Reyes estuvieron dirigidas hacia aspectos clasificatorios y filológicos; también, es cierto, intercedió en aspectos de contenidos, especialmente como historiador de las ideas, pero la literatura aparece en sus estudios más como un objeto asediable que como una realidad que nos transforma y, por lo tanto, forma parte del sujeto. Si hago esta distinción es

porque creo que algunos escritores de nuestro tiempo, especialmente mexicanos, trazan una suerte de continuidad entre ambos que, desde mi punto de vista, no se sostiene. Afirmo que son dos escritores muy distintos. Si tuviera que escribir una "vida paralela" de Paz, lo situaría a lado de André Breton, a pesar de que son muchas las cosas que los distancian, pero sin duda son más las que los unen. Breton fue más aventurero que el poeta mexicano y, en cierto sentido, fundador de una corriente artística y espiritual. Fue un lúcido ensayista y un poeta por momentos notable. Aunque Paz publicó algunos libros y artículos antes de los años cincuenta, en realidad su obra pertenece a la segunda mitad de siglo, cuando ya el surrealismo estaba en decadencia y el resto de los movimientos de vanguardia comenzaban a estudiarse y momificarse en las universidades. Apasionado pero con una fuerte inclinación al raciocinio, Paz asimila las aventuras vanguardistas, las continúa en algún sentido y las desdice. Por otro lado, su conciencia o, más exactamente, su percepción de la tradición literaria es muy fuerte, y en ella se apoya para recorrer esa tambaleante segunda mitad del siglo XX creando una de las obras poéticas centrales de nuestra lengua. T. S. Eliot pensó que era difícil o imposible que en una sola persona se pudiera dar un gran poeta y un gran pensador. No sé si al decir esto pensaba en Dante y Platón, pero si pensaba en poetas como él y en pensadores como Montaigne, Hume y Ortega, creo que, entonces, Eliot se equivocó. Paz es el ejemplo de que eso es posible, o al menos eso creo yo y pienso que también lo creen otros más entendidos.

Gracias a los trabajos y al estilo de Alfonso Reyes, a la noción de la literatura como traducción de Jorge Luis Borges, además de su alta calidad prosística, la claridad y fuerza expresiva de Ortega y Gasset y el ejemplo de Antonio Machado, especialmente su idea de la poesía como reveladora de la esencial heterogeneidad del ser, Paz alcanza a su vez una prosa cuya exactitud y velocidad era impensable hasta entonces. No se había escrito en español así hasta ese momento. Esa velocidad, aclaro inmediatamente, no es prisa: me refiero a una prosa construida de tal manera que posibilita la agilidad del pensamiento. Y hay que observar que no se detiene hasta alcanzar, a su manera, los límites de su tema, sin que esto suponga intento de agotamiento, más propio del tratado. He mencionado de manera sintética la tradición hispanoamericana de este siglo en la que Paz se inserta y a la cual trasciende, además de la figura de Breton; pero no se entendería bien de dónde viene esta obra si no se señalara su deuda con Valéry, T. S.

Eliot, Heidegger y su diálogo con la tradición oriental. Oriente, tanto el pensamiento hindú como el budista, se acentúa a partir de esta obra llegando a formar una presencia insoslayable.

*El arco y la lira* forma, junto con *El laberinto de la soledad*, el modelo donde acrecienta los logros de ensayos futuros; significa una suerte de centro gravitacional que se irá desplegando, desde una conciencia crítica de la escritura, regida por el espíritu de un poeta, en obras como *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Los hijos del limo* (1974), *El ogro filantrópico* (1979) y *La otra voz* (1990). Así pues, esa tradición le permite poner luz a muchas cuestiones oscuras, que o bien no habían sido formuladas con exactitud o no habían sido llevadas tan lejos en su coherencia. El mismo Eliot, que al tiempo que fue un gran crítico manifestó inteligentes dudas sobre las capacidades del pensamiento crítico para revelar qué sea la poesía, señaló irónicamente que los poetas suelen defender la clase de poesía que ellos están escribiendo. Esto, siendo verdad, no lo es del todo: se puede estar fascinado por lo que uno no es. De cualquier manera, esa crítica interesada o parcial ya fue defendida por Baudelaire como la que de verdad importa. Desde un punto de vista radical, Paz es muy distinto del autor de "The Waste Land", cuya obra (especialmente su poesía) le inquietó y le atrajo toda su vida. Ya que ha salido varias veces a colación el gran poeta y crítico anglo-sajón, diré algo que me parece significativo respecto al estado del mundo cultural hispánico. Si Eliot hubiera escrito *El arco y la lira*, esta obra sería un clásico universal, y los españoles y latinoamericanos la leeríamos, incluso –me atrevo a soñar– en las universidades, como en realidad se merece, en lugar de entorpecer nuestro gusto literario y nuestras facultades analíticas con mamotretos que pretenden postular, como evidencia gran parte de la crítica académica y mucha de la que podemos leer en los periódicos, teorías generales con una aguda falta de discriminación tanto en las obras como en los criterios.

Aunque se trata de un libro más o menos sistemático, *El arco y la lira* es en realidad un ensayo, lleno por tanto de preciosas digresiones, de vías transversales y saltos admirables, además de confesiones más o menos visibles y apuestas arriesgadas: sabia combinación de conceptos y descripciones alimentados por la frecuentación vívida de la poesía. Pondré un ejemplo del capítulo dedicado a la imagen poética, para que se vea cómo opera su vivacidad analógica, al tiempo que parafraseo el contenido de dicho apartado: en su intento de definición, Paz se adentra en la lógica para elucidar la relación de los contrarios, recurre a Hegel, pero lo abandona rápido, sigue a Lupasco y

la interdependencia de los opuestos, se retrotrae a los comienzos del pensamiento occidental, la clara distinción por parte de Parménides entre el ser y el no ser, y a la conciencia por tanto de que el hombre es un desterrado del fluir cósmico. Hegel, Husserl y Heidegger volvieron a los presocráticos para formularse las mismas preguntas que ellos se formularon, pero quizás falta un elemento que la poesía, la mística y la magia no han desdeñado, tampoco el pensamiento oriental. En los Upanishad, muchos siglos antes de Hegel, se da la equivalencia entre la nada absoluta y el pleno ser. Pero también en el budismo, que no ha sentido el horror hacia lo "otro" sino que ha incidido en el fluir entre esto y aquello, en el "esto es aquello", ecuación en la que se sustenta el salto poético. Sin embargo, hay diferencias con el mundo occidental porque para los budistas la verdad es una experiencia personal y por lo tanto todo conocimiento es, literalmente, inefable. Paz cita el carácter relativo y funcional de los opuestos en la obra de Chuang-tsé, aunque el grande y divertido filósofo chino no pensaba, como lo hace Paz, en la poesía como un lenguaje susceptible de trascender el esto y aquello. Finalmente, tras habernos lanzado hacia lo alto y hecho bajar a lo profundo con este Virgilio de la modernidad, asistimos a estas líneas:

> El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación. Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.

Al estudiar la *imagen*, Paz no se queda en una mera, aunque interesante, clasificación; tampoco nos da una pequeña llave para que el crítico la aplique de manera automática en cien tediosos trabajos: va buscando otra cosa, su búsqueda es radical y se la juega en sus desafíos. La imagen, afirma, es una de las realidades constitutivas de lo que llamamos poesía, ajena al concepto y a la comunicación de tal o cual contenido; es, junto con el ritmo (ritualidad, pura encarnación de lo temporal), invitación a la recreación, lugar de fusión de los contrarios donde el poeta-lector se transforma, siquiera por un instante. "Hacer de 'éste' y 'aquél' ese 'otro' que es él mismo." Gracias a la imagen, que es afirmación de la analogía, "el universo deja de ser un vasto

almacén de cosas heterogéneas" y nos descubre que hay proporción y sentido. Descubre el sentido al mostrarlo. Su invención es un descubrimiento, y viceversa: descubre lo que inventa. No intentaré incidir en un tema tan difícil, pero sí quiero dejar señalado que esa afirmación de que el universo, gracias a la poesía, deja de ser un "vasto almacén de cosas heterogéneas" es un tema conflictivo y que separa a Paz de los pensadores (y no pensadores) que afirman que la vida el único sentido que tiene es religioso, ideológico o práctico. La correspondencia, eje del fenómeno poético, se apoya en la imaginación, y sin ésta, lo que llamamos condición humana sería otra cosa. Por otro lado, la imaginación no puede ser del todo arbitraria, aunque tampoco puede tener el camino trazado. ¿Qué imagina la poesía y qué tiene que ver con lo que somos?

Paz, hombre defensor de la crítica y crítico de los brotes de irracionalismo de su tiempo, especialmente los producidos por los delirios de la razón (comunismo, tecnologismo, historicismo), se interesa como poeta-ensayista por una tradición tan antigua como las propias manifestaciones de la imaginación humana. Esta tradición se renueva con el neoplatonismo renacentista y, tras diversos y en ocasiones espurios caminos, estalla en el romanticismo, primeramente en el alemán e inglés y un poco después en el francés, continuando hasta el siglo XX, uno de cuyos momentos felices es el surrealismo, no sé si tanto por el número de sus obras como por las que ha permitido hacer, además de por sus propósitos. Esa tradición es la que Paz define bajo el nombre de *analogía*: "visión del universo como un sistema de correspondencias y [...] visión del lenguaje como el doble del universo". Hay que recordar, para entender mejor de dónde parten las investigaciones de Paz, algunas características del romanticismo alemán: correspondencia del sueño y la realidad (y también, del sueño contra la realidad), visión de la naturaleza como un libro de símbolos, entendimiento de la palabra como doble del cosmos, y del lenguaje, por tanto, como una experiencia espiritual; defensa, finalmente, frente al racionalismo del Siglo de las Luces de una filosofía de la naturaleza y del hombre fundada en el principio de la analogía. Por su parte, Breton dará un paso más al prescindir del *como* comparativo de la analogía tratando de ir más allá a través de un *de* que ve lo uno en lo otro. Por otro lado, Breton vivió bajo el poder de lo analógico y lo que él denominó "azar objetivo", expresión tomada de Hegel y que enriqueció con las lecturas de Elipha Levi y otros pensadores heterodoxos también tocados por el demonio de la analogía.

## 2

La poesía, tantas veces relacionada con lo sagrado y religioso, es para Paz anterior al fenómeno religioso y su articulación ancilar a favor de una determinada forma de salvación, visión moral, etcétera. En un diálogo mantenido en México (1979) con Fernando Savater, Paz afirma que la primera expresión simbólica, a un tiempo testimonio y cura de la gran escisión, es la imaginación. "El fundamento está en la imaginación y lo sagrado también es una función de la imaginación [...]. La experiencia original es sentirse extraño, *otro*. Nombrar ese hueco en donde aparece lo otro: eso es la poesía. Y ése es el origen de la religión. Como dice Heidegger: la religión es una *interpretación* de la experiencia original." La revelación de lo religioso viene de fuera mientras que la poesía nos revela sólo a nosotros mismos. El poema, la imagen poética, es la respuesta del hombre (una de las respuestas) a la escisión fundamental. Respuesta a la escisión de un tiempo que es en su fundamento división, novedad por tanto que repite una y otra vez esa ruptura. La respuesta del poema va siempre más allá del contenido del poema, por ello pueden emocionarnos aún los cantos de Homero, el poema de Dante o ciertos pasajes de himnos religiosos diversos, sin que nuestro mundo referencial sea el mismo o comulguemos con sus contenidos. No son ideas lo que el poema muestra (aunque no carezca de ellas) sino la coincidencia entre sustancia y forma. Se puede comunicar de mil formas un concepto, e incluso hacerlo más rico y complejo, pero sólo se puede escribir el "Cántico espiritual" o "La tierra baldía" de una manera, sólo se puede escribir una vez. Lo que esto quiere decir, sin que recordemos la célebre anécdota de Valéry, no es que no se pueda cambiar un verso; de hecho, no estamos seguros de la exactitud de ciertos fragmentos de tal o cual poema arcaico y leemos diversas versiones, pero cada una de ellas, si de verdad importa, más allá del documento habrá de ser un poema: una realidad irreductible a la explicación porque ella misma transgrede los límites de la lengua, desciende en ella hasta trascenderla. No se puede leer un poema sin el conocimiento del código (lengua), pero la lengua, entendida como prosa, es decir, explicación, asedio, curso semántico, no nos permite saber o encarnar lo que el poema provoca en nuestra sensibilidad, de ahí que tengamos que alcanzar el poema para saber de verdad a qué sabe. "*El* ser imágenes", afirma Paz, "lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas." Ahora bien,

aunque la poesía (en su sentido más amplio) es una vuelta a ese tiempo primigenio, es inevitablemente una respuesta momentánea: se trata de una experiencia que sólo se reactualiza cuando un poema nos impacta, cuando logramos convertirlo en una vivencia, forzosamente momentánea y devorada por el tiempo. Por otro lado, un poema es algo hecho de palabras, perteneciente a una época y a un momento de la lengua, y por lo tanto herido también por la historia, aunque su fuerte sea precisamente saltársela, ir saltándola y permitiendo al lector, al oyente, al poeta en definitiva, el descubrimiento de sí mismo como realidad plena. Lo que un poema cuenta, porque algo cuenta, lo canta, y ese canto, que Paz cifra sobre todo en la imagen, es indisociable de su decir.

El poema quiere ser, pero sólo lo es cuando lo mencionamos, cuando lo decimos, hasta tal punto está ligado a su propia manifestación. El proyecto gnóstico de Mallarmé, cuya aventura alcanza al gran poema "Altazor", del chileno Vicente Huidobro, está herido en su preciosa y ambiciosa pretensión, que fue otorgar a las palabras estatuto ontológico, que las palabras *sean*. Pero si las palabras *fueran* no podríamos leerlas, y cualquiera sabe que todo poema se lee, y ese decir significa que, por muy lejos que vaya en su propósito, también la poesía es un hacer humano, es decir, está habitada por la muerte, la gran ironía, la gran herida que hace estallar el mundo de la correspondencia y la analogía. Si las palabras carecieran de significado, no podríamos leerlas, o su lectura sería la de un texto meramente fónico. En esta tensión y trasgresión radica para Paz el desafío de lo poético, que va sin duda más allá del poema y abarca el resto de las artes. Hecho de palabras que no pueden dejar de significar, el poema (Paz pone a veces el ejemplo de obras en prosa como *Nadja*, de Breton o la *Aurelia*, de Nerval, y, nosotros podríamos añadir *El mono gramático*) descubre la propia heterogeneidad del lenguaje, pone de manifiesto el pacto del ser y del no ser, de la vida y de la muerte en un mismo latido de tiempo. "No nos da la eternidad", dice Paz en alguna parte de este libro, "sino que nos hace vislumbrar aquello que llama Nietzsche, la vivacidad incomparable de la vida." Ironía y analogía son categorías antitéticas, pero su diálogo desde el romanticismo es un signo de lucidez. No se puede edificar un poema sobre la ironía, pero puede haber poemas irónicos; esta ironía estaría apoyada sobre una realidad que la contradice: la imagen, el ritmo, el canto. La ironía descubre la diferencia; el poema, a su vez, nos muestra que esa diferencia descansa, por decirlo así, en una afinidad que la trasciende. Octavio Paz nos aclara en

*Los hijos del limo* que la analogía de Dante se sustenta en la lectura de otro libro, la Biblia, y la de gran parte de los románticos en la Naturaleza, pero lo que revela la modernidad es la ausencia de Libro (ni Dios ni Naturaleza) y por lo tanto la pregunta por el misterio de la analogía poética se vuelve hacia el hombre mismo. ¿Dónde, escindido de sí mismo, encuentra su sentido?

Hechos de palabras, los poemas son productos ambiguos, algo que está fuera y dentro de nosotros, algo que nos constituye y al mismo tiempo nos convierte en metáforas de nosotros mismos; son el resultado de una voluntad, de la voluntad de cada poeta; pero paradójicamente, de una forma u otra, en su ejecución aparece siempre una presencia inesperada, la de la inspiración, una noción que ha inquietado a muchos e irreductible al racionalismo de nuestro tiempo. Paz se enfrenta a ella con la fuerza de alguien que ha hecho del pensamiento un lugar de difícil acomodo, tanto para él como para sus lectores. Para el poeta mexicano, la crisis de la edad moderna posibilita el cabal planteamiento del problema de la inspiración. Los románticos atribuyeron al sujeto la preponderancia frente al mundo, y lo hicieron depositario de la misma. El poeta extrae del "genio" mundos sorprendentes. Novalis, quizás la mente más extraordinariamente dotada de su tiempo para la exploración de la poesía, tuvo las mismas dificultades para responder a la inspiración que sus herederos, los surrealistas. Para éstos, sujeto y objeto pierden su resistencia, se ablandan y metamorfosean, y la inspiración pasa a ser una fuerza creativa que sopla donde quiere. Lejos de sufrir el problema de la inspiración, los surrealistas la exaltan por su capacidad de imaginar y la convierten en teoría, en crítica, y en algo más importante quizás, en visión del mundo. Aunque Breton creyó que la poesía era revelación del inconsciente no le satisfizo la explicación del psicoanálisis y la sumió en el reino del misterio.

Las lecturas de Ortega y fundamentalmente de Heidegger[1] le ayudaron a Paz a responder, siquiera sea con un paso más, a este enigma. "Las dificultades", afirma, "que han experimentado espíritus como Novalis y Breton residen quizá en su concepción del hombre como algo dado, es decir, como dueño de una naturaleza." La inspiración está relacionada con la revelación poética, y por lo tanto con

[1] Me he ocupado de las relaciones de Paz con Heidegger, aunque parcialmente, en "Del ser a la presencia: Heidegger y Paz" (*La perfección indefensa*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998).

el sentido de la poesía. Hasta ahora las preguntas sobre su realidad última o bien se dirigían a esa naturaleza estable y dada que menciona Paz o bien encontraban a la musa, Dios o cualquier otra entidad abstracta como depositaria de esta facultad. Pero Paz participa de la idea de que la naturaleza humana no está dada. No es que piense, como Ortega, que es meramente histórica, sino que lo que define al hombre es ser deseo y tiempo; deseo de ser y tiempo desplegándose y negándose. No es el lugar para adentrarnos en un tema tan arduo, y, por otro lado, el lector encontrará en las páginas de *El arco y la lira*, pero también en *Los hijos del limo*, *La otra voz* y *La llama doble*[2] explicaciones si no suficientes sí ampliamente sugerentes; baste ahora indicar que el acto poético participa del "ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser". La inspiración, ese acto de colaboración con algo que no somos del todo, es precisamente ese lanzarse a ser, de ahí el titubeo y la colaboración fatal de otra voz, de lo que Paz ha denominado "la otra voz". Esa voz no hay que confundirla con la voz del futuro, ni siquiera con el devenir, sino con el deseo, que es la forma que adopta el ser. "La voz del deseo es la voz misma del ser", remacha Paz, "porque el ser no es sino deseo de ser." Es en este sentido que Octavio Paz concibe la poesía como fundadora del ser, pero no del ser abstracto de Heidegger, sino de un ser que no puede ser sino tiempo, es decir presente: presencia. Heidegger pensó la poesía como la casa del ser; el poeta y pensador mexicano afirmó memorablemente que la poesía es la casa de la presencia. Sólo un poeta que afirma que "ser es erotismo" puede haber llegado tan lejos en su aventura poética y ensayística. Aquí retomo la pregunta sobre la analogía formulada anteriormente. Creo que es lícito afirmar, a la luz de la exploración paciana, que el sustento de la analogía se apoya en algo que es y no es: la naturaleza humana desplegándose en la temporalidad. Dicho con otras palabras: la poesía revela nuestra naturaleza en su sentido más radical y nos ayuda a ser, a ser más plenamente. Debo retomar en este punto algo señalado al principio de esta introducción (un posible acceso a ese mundo en tensión que es *El arco y la lira*): la inserción de la poesía en la vida social, esas tentativas (Lautréamont, Rimbaud, el mismo surrealismo) por convertir la poesía en acto, la palabra poética en hecho social, es decir la poetización de lo social y la socialización de la poesía. Esas tentativas han sido en

[2] Todos estos libros han sido agrupados en el volumen I de sus *Obras completas* (Círculo de Lectores, Barcelona, 1991).

ocasiones una condenación de la poesía, como en *Une saison en enfer*, o bien han buscado la difícil alianza revolucionaria: viaje en el que o bien la poesía desaparece al ponerse al servicio de las consignas políticas o bien es condenada ante su actitud crítica, es decir ante su elemento irreductible, la imaginación, que tanta sospecha ha suscitado siempre a los poderes, establecidos o en camino de establecerse. Paz no se ha dejado atrapar por esas ilusiones utópicas; ve a la poesía como una verdadera fuerza capaz de transformar al individuo y capaz de alimentar a la lengua de algo más que significados únicos, y por lo tanto capaz de incidir en la sociedad de manera paradójica: su manera de ser social supone la crítica de la misma sociedad porque propone un tiempo arquetípico, una vuelta al principio que es una verdadera revelación del instante. Pero la poesía no se propone en el lugar de la historia, no trata de sustituir las discusiones políticas, las instituciones ni los productos de la tecnología: su presencia es siempre piedra de escándalo, búsqueda de sentido, afirmación del presente, imagen del mundo frente a los intentos de desacralización e instrumentalización de la vida. Debemos oír lo que dice la poesía. Si en otro tiempo fue "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu", Paz afirma que ahora es una pregunta sobre ese sentido; pero no se trata de una pregunta en el sentido filosófico, sino de una búsqueda de ese sentido.

Gracias a su apasionado esfuerzo, ahora podemos afirmar que estamos más cerca de entrever los misterios de la creación poética, pero también entendemos más claramente la relación de la poesía con lo social, con la filosofía y la religión, y, en definitiva, tenemos nuevas perspectivas sobre la tensión entre persona y sociedad, entre tiempo e historia. Con palabras claras ha penetrado en realidades oscuras. ¿Qué más se puede pedir? Al poeta, nada más; al lector, el ejercicio activo de la lectura.

En el epílogo sumado a la edición definitiva de este libro, *Los signos en rotación*, un puñado de páginas electrizantes, provocadoras y arriesgadas, Paz escribe unas líneas que son una confesión sobre la que vemos levantada su reflexión sobre la poesía y el rico e intenso cuerpo de su obra poética. Se trata de una divisa que le distingue tanto a él como a varios de los poetas surrealistas y que uno inmodestamente quisiera merecer: "aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo. No me preocupa la *otra vida* allá sino aquí. La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*".

[Prólogo a *El arco y la lira*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.]

Hugo J. Verani

# "Mariposa de obsidiana": una poética surrealista de Octavio Paz

La residencia de Octavio Paz en París de 1946 a 1951 le permite participar en las actividades del grupo surrealista, vinculación que contribuye de manera decisiva a encauzar su obra literaria y su actitud frente al mundo.[1] Su afinidad con un movimiento que ocupa un lugar central en el desarrollo de la sensibilidad moderna, y su admiración por André Breton –a quien considera "uno de los centros de gravedad de nuestra época"– han sido frecuentemente reconocidas por él mismo en lúcidos y apasionados ensayos.[2] Por su parte, Breton distingue a Octavio Paz como el poeta de lengua española "*qui me touche le plus*", sin duda el más próximo a su ética vital y a sus criterios estéticos (*Entretiens*, p. 285).

*¿Águila o sol?* (1951) –libro de poemas en prosa escrito en Francia y el primero de Paz en ser traducido al francés (1957)– es el que más profundamente asimila modos de expresión y actitudes surrealistas.[3] De hecho, Breton incluyó la primera sección en su revista *Le Surréalisme, Même*, y André Pieyre de Mandiargues, al comentar la publicación del libro en francés, no duda en afirmar que Octavio Paz "*c'est le seul grand poete surréaliste en activité dans le monde moderne*" (p. 325).[4] No obstante, el libro ha atraído escasa atención crítica, aun entre quienes han estudiado las relaciones de Paz con el surrealismo.[5] Tal vez el hermetismo de textos que tienden a acentuar la exploración

[1] Jason Wilson sintetiza la participación de Paz en actividades surrealistas (pp. 37 y 189). Véase, además, Christiane Tarroux-Follin.

[2] "André Breton o la búsqueda del comienzo" (p. 57). Este y otros trabajos de Paz sobre el surrealismo han sido reunidos por Diego Martínez Torrón en 1974. Más recientemente, Paz ha vuelto a escribir sobre Breton, en "Poemas mudos"; en francés, "Poèmes muets".

[3] Todos los poemas de Paz se citan aquí del volumen *Poemas (1935-1975)*.

[4] Ver Octavio Paz, "Travaux forcés". En una nota editorial, sin firma, Breton considera que Paz *"offre comme nul autre une image poétique saisissante du Mexique"*.

[5] Sobre *¿Aguila o sol?*, véanse: Daisy Cocco de Filippis, Enrique Jaramillo Levi, Diego Martínez Torrón (pp. 141-53), Jorge Rodríguez Padrón (pp. 103-12), José Emilio Pacheco, "*Aguila o sol?*" y "*Arenas movedizas*", Maya Schärer-Nussberger (pp. 48-54 y 94-98), Saúl Yurkiévich, *Fundadores* (pp. 215-18), y "La fábrica" (pp. 50-51).

de una dimensión absoluta e imprevisible de una realidad que se volatiliza, el radical intento de desligar la imaginación de controles racionales, e incluso las dificultades de un género de márgenes indefinidos (el poema en prosa, género surrealista por excelencia) conspiren para limitar el reconocimiento de una obra esencial en la historia de la literatura hispanoamericana. El propio Paz, sin pretensión de objetividad, señala que *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?*, junto a libros de José Lezama Lima y Enrique Molina, inician un cambio irreversible en la poesía de nuestra lengua, una convergencia con la vanguardia del primer tercio del siglo XX, aunque existe una divergencia fundamental: "No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje" (*Los hijos del limo*, pp. 208-209).

En efecto, Guillermo Sucre y José Emilio Pacheco encuentran en *¿Águila o sol?* el comienzo "de una nueva poesía que dará a la literatura hispanoamericana la más importante de sus etapas".[6]

La adhesión de Paz al surrealismo coincide con su afinidad con la cultura indígena prehispánica, subyacente en el inconsciente mexicano. De la convergencia de la herencia ancestral con una actitud surrealista, con el poder mágico y transmutador de la palabra poética, de la imaginación y del deseo, nace una realidad viviente más allá del tiempo y del espacio que permite vislumbrar la analogía universal. Esta conjunción del surrealismo con la mitología mesoamericana ("*surréalisme tellurique*", en palabras de Alain Bosquet [pp. 186-92]), desencadena la imaginación de Paz para internarse en un tiempo mítico y cobrar conciencia de la otredad. Un telurismo que excluye, por cierto, toda descripción simplista o pintoresca del paisaje o de las costumbres americanas. En un ensayo sobre la escultura mexicana antigua, Paz destaca la intercomunicación de todo lo viviente en las culturas mesoamericanas, el vertiginoso tejido de relaciones a la vez opuestas y complementarias en pueblos en que se manifiesta la imaginación en libertad:

> La seducción que ejercen los llamados pueblos primitivos sobre los modernos es la de la libertad. En esas viejas culturas [...] el artista moderno encuentra que lo individual y lo social no se oponen sino se complementan [...]. La imaginación y la realidad se

[6] José Emilio Pacheco, "Arenas" (p. 56); ver Guillermo Sucre (p. 303).

dan la mano y se confunden: ya no se sabe dónde termina la primera y dónde principia la segunda. Ninguna regla, ninguna convención parecen servir de contrapeso al soplo de la fantasía; este mundo de correspondencias mágicas está regido por la imaginación en libertad; gracias a ella la diosa de la muerte es también la de la vida, la serpiente es alada como las águilas, una pluma desprendida del sol fecunda a la estéril y hace nacer al héroe ["Escultura", p. 116].

Esta fascinación de Paz por la herencia precolombina de México se afianza hacia 1946 con su acercamiento al surrealismo. Siguiendo el pensamiento de Breton en *L'amour fou* (1937) y en *Arcane 17* (1945), concibe el surrealismo como "un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía, como una aventura subversiva que pretende transformar el universo en imagen del deseo y en la encarnación de un sueño" (O. Paz, "El surrealismo", p. 150). Sin ser tributaria de ninguna ortodoxia, la obra de Paz comparte con el surrealismo prácticas creativas que desligan la imaginación de trabas racionales: "El surrealismo desató mis imágenes y las echó a volar", rememora en 1974 ("Los pasos contados", p. 56); y más recientemente señala: "Intenté penetrar en el lenguaje con los ojos cerrados, pero, una vez dentro, los abrí; fue un lucha entre la vigilia y el sueño, la inspiración y la razón, o mejor, entre el automatismo psicológico y la vigilia racional".[7]

*¿Águila o sol?* se propone como un medio de liberación espiritual, como una tentativa de conocimiento que fundamenta toda la poesía de Paz: la nostalgia de un estado anterior al nacimiento de la conciencia histórica determina el impulso mítico y el ejercicio de la imaginación. Desde su mismo título, que alude a los dos grandes emblemas míticos mexicanos y que postula el azar como visión del mundo ("águila o sol" es el equivalente mexicano del "cara o cruz" hispánico), se tiende a ver el cosmos en su unidad; las antinomias se resuelven en una coexistencia dinámica de los contrarios, ya que "el sol es concebido por los aztecas como un águila".[8] En ningún otro libro de Paz

[7] Alberto Ruy Sánchez, "Itinerario poético de Octavio Paz" (entrevista filmada), síntesis preparada por Héctor Tajonar y publicada en el folleto que acompaña a *México en la obra de Octavio Paz*, Televisa, México, 1990, p. 27.

[8] Alfonso Caso (p. 47). Octavio Paz, "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta" (glosa de Margarita García Flores de conferencia de Paz en El Colegio Nacional), *La Onda*, n. 92, 16 marzo de 1975, p. 7.

se torna tan explícito el afán de recuperar la plenitud original del lenguaje, de desarraigarlo de sus connotaciones habituales, para acabar con los usos de expresión convencionales y restituir "un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos [...] de relámpagos afilados, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina" (pp. 173-74). La búsqueda de la intensidad primordial de la palabra y la vuelta a los mitos primitivos ponen de manifiesto el propósito de rescatar un absoluto inmemorial, de liberar el lenguaje y la imaginación para fundar de nuevo el mundo.

En este breve trabajo me limitaré a señalar algunos aspectos específicos del dinamismo imaginativo de "Mariposa de obsidiana", un poema en prosa que bien puede considerarse una poética surrealista de Paz. Se trata de su primera publicación en una revista surrealista: el *Almanach Surréaliste du Demi-siècle*, preparado por Breton y Benjamin Péret (O. Paz, "Papillon"). En dos páginas, el poema condensa nociones claves de su escritura del medio siglo: la búsqueda de vestigios de la otredad en lo legendario azteca, el encadenamiento de imágenes incongruentes que emanan de estados oníricos y la supremacía de la comunión erótica para restablecer un equilibrio cósmico, nostalgia utópica que fertiliza toda su obra poética.[9]

Como se sabe, los surrealistas buscan modelos fuera de la literatura, en el arte y en la etnología de las civilizaciones autóctonas desaparecidas, donde lo maravilloso germina con naturalidad y afecta la sensibilidad por su poder de revelación y de liberación de restricciones mentales (G. Durozoi y B. Lecherbonnier, pp. 180-83). El título del poema alude a Itzpapálotl, la mariposa de obsidiana, deidad chichimeca nocturna, ligada con el arquetipo de la gran madre telúrica y con las almas de las mujeres muertas en el parto o destinadas al sacrificio. En los códices precolombinos aparece representada como una mariposa de facciones humanas, con un gran penacho de plumas propio de los guerreros, con las alas provistas de cuchillos de piedra y con garras de águila en vez de manos y pies, que asocia a un tiempo múltiples imágenes que se alteran en una metamorfosis incesante.[10] En el centro de la constelación mítica aparece Itzpapálotl, en la

[9] El tributo de Paz al culto prehispánico de Itzpapálotl genera a su vez otras dos originales prolongaciones inspiradas en su poema: las esculturas y *collages* de Brian Nissen y la música de Daniel Catán. Véanse el catálogo de la exposición y el programa del concierto *La música y la obra de Octavio Paz*, Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Herrera de la Fuente, Teatro de Bellas Artes, México, 4 de abril de 1989.

[10] Ver Eduard Seler (vol. 1, pp. 134-40); Bodo Spranz (pp. 83-87); y Doris Heyden.

que se vislumbran y confunden diversas deidades femeninas –Teteoinan, Xochiquétzal y Tonantzin–, identificadas con la Madre Tierra. Paz retoma una de sus manifestaciones, la mujer sacrificada y convertida en deidad, que se ha fundido desde el siglo XVI en el culto a la Virgen de Guadalupe, en quien perduran vestigios de creencias y de poderes antiguos: "Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la Conquista".[11] El sincretismo de nociones antiguas y modernas, la superposición de la sensualidad primigenia y de las religiones ritualistas precolombinas con las creencias cristianas cristaliza en asociaciones matizadas por una fantasía exuberante, en el imprevisible vértigo de la imaginación que se proyecta hacia un más allá transhistórico. El poema nace de una conciencia herida por la condición humillada y desplazada de una comunidad, de un acercamiento onírico que va creando una resurrección del pasado mítico. Comienza así:

> Mataron a mis hermanos, a mis hijas, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar. Del Peñón subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos. En mi vientre latía el águila. Yo era la montaña que engendra cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre se cuece y se hace hombre [pp. 214-15].

Las primeras líneas del poema evocan un "canto triste" náhuatl (*icnocuícatl*) y rememoran "lo que fue en el alma indígena el trauma de la Conquista" (León-Portilla, p. 21), el exterminio de la diosa, reducida a ser una pequeña mariposa gris confundida con un montoncito de polvo en la Catedral. Las imágenes evocan la versión plástica de la mariposa de obsidiana en los códices Borgia y Borbónico, su vinculación con el sacrificio de "la madre del pedernal y de la estrella",

[11] Octavio Paz, "Nueva España" (p. 49). En el "Poema circulatorio", escrito para una exposición sobre "El arte del surrealismo" celebrada en México en 1973, retoma la metáfora Tonantzin/Guadalupe como símbolo de la convivencia o fusión de dos culturas, explícitamente asociada al surrealismo.

deidad de la tierra y la primera en ser sacrificada (E. Seler, p. 139). Las metamorfosis de Itzpapálotl y las múltiples asociaciones con los ornamentos, representaciones y características de las diosas de la mitología precolombina sugieren la imagen de un rito de sacrificio y de fertilidad, de muerte y de resurrección. El encadenamiento de asociaciones desconcertantes y aparentemente arbitrarias –si se las considera aisladamente y no como evocaciones oníricas insertas en un contexto específico– descubre la supervivencia espiritual después de la muerte de un mundo cuya plenitud se encuentra preservada. La aventura interior se abre así a una indagación histórica y psicológica, a una necesidad de autoconocimiento y de reconciliación consigo mismo y con el mundo –propósito constante del surrealismo.

La apertura a lo desconocido e irreductible a categorías explicativas le devuelve a la imaginación poética su facultad inventiva. La resurrección de vivencias míticas relegadas al plano de la memoria inconsciente y su asociación con un surrealismo visionario provocan una proyección imaginativa más allá de la realidad sensible, una inmersión en las profundidades del yo para revelar lo escondido y olvidado –para "desenterrar la palabra perdida", como dice el poeta en "El cántaro roto". La diosa recupera un estado de armonía paradisiaca, donde atributos incompatibles se enlazan: florece y su vientre engendra el águila, es la montaña y el fuego; es decir, el poema restaura su multiplicidad, la diversidad de propiedades que se integran en una unidad orgánica. Esta visión analógica en la que una cosa se transforma en otra en comunicación viviente restituye la totalidad nostálgica de un mundo regido por contradicciones y correspondencias. En "Dama huasteca", otro poema de *¿Aguila o sol?*, Paz vuelve a insistir en esta comunión de elementos disociados entre sí por el pensamiento lógico, núcleo impulsor del dinamismo imaginativo del libro: "En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre" (p. 222).

En "Mariposa de obsidiana", movimiento y quietud se funden en la plenitud de un instante que subraya la penetrante complementariedad en un mundo donde desaparecen todas las antinomias. La imaginación trasciende las limitaciones impuestas por el racionalismo y por el cristianismo, convirtiéndose en un vehículo de liberación de deseos y fantasías, en una vía de revelación de asociaciones primigenias ancestrales, de fuerzas vivas en continua metamorfosis.

Itzpapálotl lamenta la pérdida del poder natural inherente a la religión solar de los pueblos de Mesoamérica, las infinitas reverberaciones de un ser imbuido de la energía apasionada que mueve el cosmos. La nostalgia de una identidad más profunda de la cual los mexicanos fueron separados se transfigura en un ritual erótico que descubre la sensualidad reprimida, en una metáfora de la subjetivación creciente del deseo: "Yo era el mediodía tatuado y la medianoche desnuda, el pequeño insecto de jade que canta entre las yerbas del amanecer y el cenzontle de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en la cascada solar, me bañaba a mí misma, anegada en mi propio resplandor" (p. 215).

La escritura fija un instante de plenitud paradisiaca e intemporal que conjura la muerte en una imagen de máximo esplendor sensorial, en un retozo de desnudeces bañadas de luz solar en un mediodía fecundante y una medianoche apasionada.[12] Las imágenes de fertilidad se contraponen a las de aridez espiritual y física del devenir histórico, lo cual agudiza la conciencia crítica. La incesante búsqueda de la totalidad primigenia, que se fragmenta y se dispersa para volver a unificarse, se perpetúa como una herida que no cicatriza:

> Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siémbrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia [p. 216].

La divinidad chichimeca se metamorfosea en un cuerpo cósmico que transmuta su pesadumbre en éxtasis apasionado, rescatándose la identificación total del yo con el mundo, la analogía entre la mujer y

[12] "Toda desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisiaca" (Mircea Eliade, p. 133).

la tierra. La deidad de los pechos desnudos y de destellos llameantes que baila sin tregua se convierte en la madre universal –el eterno femenino de la poesía surrealista–, en una figura arquetípica que renueva la antigua comunión edénica. Las imágenes generan una explosión de placer en un cosmos sensualizado, un vuelo de la imaginación al más allá ultraterreno que abre un mundo de revelaciones maravillosas. "Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no esa obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea" (p. 215). Como ya anotara Jean-Louis Bédouin en *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*, este aspecto resume toda la poesía de Paz: "*Surréaliste, et par là même essentiellement moderne, celle-ci est le produit de rencontres de ce genre, entre le Mexique des dieux et le langage de notre temps, entre le sang du sacrifice et l'avidité des astres, entre la splendeur de l'amour et l'image transparente de la mort*" (pp. 201-202).

La búsqueda de un conocimiento superior a través de la mujer y del amor como primordial finalidad humana se convierte en el centro del universo poético de Paz y de las preocupaciones éticas de la tradición surrealista (G. Durozoi y B. Lecherbounier, p. 179). La mujer encarna todos los mitos y todos los nombres, es absoluta y totalizadora. Ya sea Xochiquétzal, la diosa de las flores, de las labores domésticas y de las cortesanas, "la de la falda de hojas de maíz y de fuego" (O. Paz, "El surrealismo", p. 149), Coatlicue, la diosa madre azteca simultáneamente benéfica y maléfica, "enredadera, planta venenosa, flor de resurrección, uva de vida" ("Piedra de sol", p. 264), Tlazoltéotl, la diosa huasteca "de la confesión que era asimismo la patrona del placer carnal" ("Obras maestras", p. 60), u otros arquetipos femeninos que atraen por su dualidad y por su carácter unificador de opuestos, la mujer concilia al hombre con las fuerzas naturales y lo reintegra a la plenitud original. El amor restablece una comunión con la otredad, con un tiempo edénico donde se perpetúa un ritual incontaminado por el devenir temporal, un "tiempo total donde no pasa nada / sino su propio transcurrir dichoso" (p. 273), como dice en "Piedra de sol".

La invención poética y el placer erótico rescatan del inconsciente un instante vivo, una dimensión inmemorial. Todo converge en el poema en una revelación de la plenitud del deseo, de una conciencia que se imagina un entorno feliz del que se siente escindida:

> Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los geme-

los enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino [p. 216].

En la imaginación surrealista el pacto de los contrarios revela la nostalgia de un estado ancestral impenetrable a la escisión y a la fragmentación. La imagen poética reconcilia a "los gemelos enemigos" (las "mitades enemigas" había dicho Paz en "Himno entre ruinas") y todo tiende a percibirse como complementario. En "Mariposa de obsidiana", mediodía y medianoche, fertilidad y esterilidad, sensualidad y ferocidad, plenitud y vacío, tierra y cuerpo, vida y muerte, Itzpapálotl y la Virgen de Guadalupe, prosa y verso acaban fundiéndose en un vasto universo de íntimas correspondencias. Esta búsqueda del "centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo" ("El cántaro roto", p. 259), de un absoluto o de una imagen totalizadora en la que el hombre se sienta integrado en perfecta armonía con el mundo natural es un rasgo distintivo y central de la obra poética de Paz.

A partir de Baudelaire la actividad poética adopta una tendencia crítica que tiende a privilegiar una reflexión sobre el proceso creativo dentro del poema. La trayectoria literaria de Paz está jalonada por textos que reflexionan sobre el acto de escribir en el poema mismo –desde su ya lejana "La poesía" (1941) hasta su reciente "Carta de creencia" (1987). El último texto de *¿Aguila o sol?* –titulado explícitamente "Hacia el poema"– complementa "Mariposa de obsidiana". Si en éste se explora el subsuelo milenario mexicano acudiendo a asociaciones provenientes del inconsciente, en "Hacia el poema" se sintetiza el combate del poeta con "el árbol calcinado del lenguaje" (p. 228), la aventura con la palabra planteada ya en el prólogo del libro: "Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?" (p. 163). Este desplazamiento del yo creador por el lenguaje subraya la voluntad de abolir la noción de obra artística como un acto individual, como expresión de una personalidad: "El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje", observa Paz en su ensayo sobre Breton, y el yo del poeta se disuelve en la realidad más vasta del lenguaje.[13] Los mitos del pasado son un patrimonio cultural colectivo que muestran la libertad espiritual de los pueblos que los

[13] Octavio Paz, *Corriente alterna* (p. 53). Véanse además, Octavio Paz, *El arco y la lira* (p. 246), y Guillermo Sucre (pp. 207-36).

inventaron. Tal como ellos, los poemas de *¿Águila o sol?* acentúan la impersonalidad estética, la concepción de la poesía como un acto involuntario e inconsciente al alcance de todos, como quería Lautréamont. Dos frases de "Hacia el poema" condensan esta visión colectiva de la cultura y de la supremacía del lenguaje sobre el autor: "Todo poema se cumple a expensas del poeta", y añade: "nada mío ha de hablar por mi boca" (p. 229). El poema y el libro concluyen con la reafirmación de un mito surrealista, la atribución a la poesía de un poder subversivo susceptible de provocar una crisis de conciencia que transforme el mundo:

> Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poeta es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.
>
> Merece lo que sueñas [p. 230].

La actividad poética de Paz es un modo de conocimiento que tiene por finalidad reconciliar la conciencia con la historia, entrar en acción sobre la vida, es decir, concretarse en actos que cambien la sociedad: "Palabras que son flores que son frutos que son actos" (p. 235), dice el célebre verso final de "Himno entre ruinas"; y en "Eralabán" reitera el mismo pensamiento: "un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos" (p. 210) que arrancan al ser humano de las miserias de su condición. La imaginación se convierte en un vehículo de rescate de deseos, fantasías y sueños que celebran el esplendor de la vida. Dos aforismos de "Hacia el poema" sintetizan los fundamentos inalterables de la obra creativa de Paz, transformar el mundo a través de su fe en la poesía y en el amor, las formas más altas de la libertad espiritual: "Encontrar la salida: el poema" (p. 228); y "El poema prepara un orden amoroso" (p. 229). La creciente complejidad de la obra posterior de Octavio Paz no implica un cambio de actitud estética y vital, sino más bien una intensificación de la misma pasión utópica, como si todo girara alrededor de un centro fijo: vivir la experiencia poética y el abrazo amoroso como un fin supremo, única vía de salida a las falacias de la historia.

[*Literatura Mexicana*, vol. 5, n. 2, 1994, pp. 429-42.]

Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*, Denoël, París, 1961.
Bosquet, Alain, "Octavio Paz ou le surréalisme tellurique", *Verbe et vertige*, Hachette, París, 1961, pp. 186-92.
Breton, André, *Entretiens*, Gallimard, París, 1952.
Caso, Alfonso, *El pueblo del Sol*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
Cocco De Filippis, Daisy, "Octavio Paz: *¿Águila o sol?* o el fracaso del surrealismo como camino a la trascendencia", *Alcance*, n. 6, Nueva York, 1987, pp. 2-6.
Durozoi, G., y B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*, Larousse, París, 1972.
Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano* (traducción de Luis Gil), Guadarrama, Madrid, 1967.
*Exposición en torno al poema "Mariposa de obsidiana" de Octavio Paz*, Museo Rufino Tamayo, México, 1983.
Heyden, Doris, "La diosa madre: Itzpapálotl", *Boletín del INAH*, segunda época, n. 11, México, 1974, pp. 3-14.
Jaramillo Levi, Enrique, "Reflexiones en torno a *¿Águila o sol?* de Octavio Paz", *Comunidad*, n. 49, México, agosto de 1974, pp. 382-88.
León-Portilla, Miguel, *El reverso de la Conquista*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
Martínez Torrón, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Hiperión, Madrid, 1979.
Pacheco, José Emilio, "*¿Aguila o sol?*", *Proceso*, n. 393, 14 de mayo de 1984, pp. 48-51.
——, "Arenas movedizas", *Proceso*, n. 648, 3 de abril de 1989, pp. 56-57.
Paz, Octavio, "Papillon d'obsidienne" (traducción de Martine y Monique Fong), *La Nef*, n. 63, París, 1950, pp. 29-31.
——, *¿Águila o sol?*, Tezontle, México, 1951.
——, *¿Aigle ou soleil?* (traducción de Jean-Clarence Lambert), G. Fall, París, 1957.
——, "Travaux forcés", *Le Surréalisme. Même*, n. 3, otoño de 1957, pp. 32-36.
——, "André Breton o la búsqueda del comienzo", *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 52-64.
——, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.
——, *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo* (edición de Diego Martínez Torrón), Fundamentos, Madrid, 1974.
——, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
——, "Nueva España: orfandad y legitimidad", *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979, pp. 38-52.
——, "Los pasos contados", *Camp del'Arpa. Revista de Literatura*, n. 74, Barcelona, 1980, pp. 51-62.

——, "El surrealismo" [1954], *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 136-51.
——, "Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)", *Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1991, pp. 39-48.
——, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
——, "Escultura antigua de México" [1947], *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 116-18.
——, "Obras maestras de México en París", *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 59-69.
——, "Poèmes muets, objets parlants", prólogo a André Breton, *Je vois, j'imagine: poèmes-objets*, Gallimard, París, 1991, pp. V-XI.
Pieyre de Mandiargues, André, "*Aigle ou soleil?*", *La Nouvelle Revue Française*, n. 62, 1958, pp. 325-28.
Rodríguez Padrón, Jorge, *Octavio Paz*, Júcar, Madrid, 1975.
Schärer-Nussberger, Maya, *Octavio Paz: trayectorias y visiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
Seler, Eduard, "Comentarios al Códice Borgia", *Códice Borgia* (traducción de Mariana Frenk-Westheim), vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 134-40.
Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975.
Tarroux, Christiane, "Le surréalisme d'Octavio Paz en question", *Imprévue*, n. 2, 1980, pp. 183-206.
Yurkiévich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
——, "La fábrica y la figura", *Ínsula*, n. 532-533, abril-mayo de 1991, pp. 50-51.
Wilson, Jason, *Octavio Paz: un estudio de su poesía*, Pluma, Bogotá, 1980.

Ramón Xirau

## "Himno entre ruinas": la palabra, fuente de toda liberación

Con "Himno entre ruinas" (1948), Paz termina una primera época y comienza la de sus grandes poemas. En él sintetiza los momentos fundamentales de su obra primera y anuncia lo que con el propio Paz habremos de llamar su nueva "estación".

Desde los aspectos más visibles –cambios tipográficos de una estrofa a otra– hasta el contenido de cada estrofa y cada verso, la dialéctica se hace evidente.

"Himno entre ruinas" está dividido en siete estrofas. La segunda, la cuarta y la sexta aparecen en cursivas para mostrar visualmente la oposición de estas estrofas y su relación con las cuatro restantes. El análisis de cada estrofa en su secuencia dentro del poema desentraña la lucha entre soledad y comunión, vida y muerte, silencio y palabra para terminar en la experiencia del "estar en casa", la experiencia de la comunidad.

### Primera estrofa

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.
El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

Un símbolo domina la estrofa: la lucidez del mediodía. Imparcial y benéfico se descubre el mundo del poema. Aislado y desnudo, alejado de la inmediatez concreta, la fantasía inventa un universo de identidades perfectas. "Coronado de sí", "imparcial", son términos que designan esta soledad idéntica a sí misma. Igual a sí mismo el poeta ve un mundo también igual a sí mismo. "Todo es dios", dice Paz ante la hermosura tersa de las apariencias.

¿Cuál es el sentido de esta soledad?; ¿cuál el meollo de una imparcialidad que reduce lo real a la presencia de la fantasía? Si penetramos en el sentido de los versos vemos que predomina lo sólido, lo que tiene cualidades pétreas. Las cabras, las piedras: intercambiables. Una estatua y unas columnas parecerían sostener este mundo perfecto. Pero la solidez, apariencia de eternidad, lleva en sí dos fallas que la destruyen. Falla, por una parte, el significado de la conciencia misma al inmovilizarse en "una verdad momentánea" que no es ni tiempo ni eternidad; falla la lucidez misma que imita a una eternidad inexistente. La hermosura es "instantánea", la estatua está "rota", las columnas están "carcomidas por la luz". Todo lo que parecía erigirse en sí mismo para permanecer en sí acaba por destruirse y dar lugar a una nueva conciencia: "ruinas vivas en un mundo de muertos en vida". La perfección del instante eterno es contradictoria y la soledad de la conciencia que quisiera refugiarse en la pura belleza de las apariencias se anula para entregarnos "otro" mundo. Frente a la seguridad efímera aparece la caída, frente a la soledad luminosa, la alteridad de la muerte en vida, frente a la eternidad fantástica, la alteración del tiempo.

**Segunda estrofa**

*Cae la noche sobre Teotihuacan.*
*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,*
*suenan guitarras roncas.*
*¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,*
*dónde desenterrar la palabra,*
*la proporción que rige al himno y al discurso,*
*al baile, a la ciudad y a la balanza?*
*El canto mexicano estalla en un carajo,*
*estrella de colores que se apaga,*
*piedra que nos cierra las puertas del contacto.*
*Sabe la tierra a tierra envejecida.*

A la belleza subjetiva de la estrofa primera se contrapone ahora la realidad dramática dicha a base de imágenes reales y concretas. Al mediodía se opone la noche; a la soledad la alteridad. El poema se "abre" hacia México que se simboliza en la fiesta. En ella busca Paz el sentido de la comunión, la palabra que ha de entregarnos el mundo concreto y vivido. Pero la comunicación que se intenta es la de un "estallido". Tanto la subjetividad como la realidad fantástica de la primera estrofa acaban por autodestruirse. También se autodestruye ahora la comunión. Ni el grito ni el silencio son formas de la comunidad. Tiene que volver el poeta a su existencia solitaria. Muere el mundo externo y la conciencia queda aprisionada tras la piedra que "cierra las puertas del contacto".

**Tercera estrofa**

Los ojos ven, las manos tocan.
Bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.
Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
esbelta catedral vestida de luz.
Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla,
surgen las velas blancas de las barcas.
La luz crea templos en el mar.

Regresa Paz al tema inicial: mediodía, luminosidad. Regresa pero con variaciones importantes. Si en la primera estrofa dominaba la inteligencia, ahora la fantasía se ha hecho sensible y gozosa. A lo puramente visual de la primera estrofa vienen ahora a añadirse sabores, olores, entes precisos y tangibles. Aunque todavía estático dentro del minuto eterno, el espíritu empieza a descubrir esta realidad de "unas cuantas cosas". En la conciencia llena de imágenes, empieza a percibirse la imagen de un mundo que, dicho en imágenes, las trasciende.

**Cuarta estrofa**

*Nueva York, Londres, Moscú.*
*La sombra cubre el llano con su yedra fantasma,*
*con su vacilante vegetación de escalofrío,*
*su vello ralo, su tropel de ratas.*
*A trechos tirita un sol anémico.*
*Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza.*
*Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.*
*(Bípedos domésticos, su carne*
*–a pesar de recientes interdicciones religiosas–*
*es muy gustada por las clases ricas.*
*Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros.)*

En esta estrofa –inducción poética– se extiende al mundo moderno lo que la segunda decía de México. No es tal vez necesario hacer notar la violencia, la amargura, la ironía descarnada de estos versos. Las ciudades –oscuridad real y sombra de guerra– presiden la "vegetación de escalofrío". La protesta de Paz es aquí la violencia contra una civilización sin civilidad. El rebaño de piedras se ha convertido en rebaño de hombres. Vivimos sin leyenda en ausencia de montes y Polifemos. Dentro de la economía y la dialéctica del poema, vuelven a dominar las sombras hechas ahora de "yedras fantasmas", de "tropel de ratas". El sol que tirita anémico es tan sólo una reminiscencia muerta del primer sol luminoso y legendario. El poema se universaliza. La angustia es ya angustia de todos los hombres. La muerte nivela a todos los seres de la tierra, una muerte en la que el "otro", el hombre mismo, se pierde cuando lo preside el desamor.[1]

**Quinta estrofa**

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
Zumba la luz, dardos y alas.

[1] En *El laberinto de la soledad* Paz se refiere muy precisamente a la angustia universal. "Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del ninguneo; el de la soledad cerrada, que si nos defiende, nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila [...]. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres."

Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en el agua
extiendo mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
copa de eternidad!

Desarrollo de la tercera estrofa, estos versos muestran, con mayor evidencia, la revelación que se le impone al poeta: en su interioridad está su razón de ser, de entrar en contacto con el mundo. En la soledad misma reside la "otredad". Lo que aparecía delineado en las estrofas anteriores se precisa: los sentidos perciben un mundo: el discurso es de alguien y acerca de algo. La subjetividad se abre hacia las cosas: "extiendo mis sentidos en la hora viva". El mediodía empieza a cobrar sentido porque deja de ser un mediodía ensimismado, una conciencia espejeante. La "espiga henchida de minutos" ya no es tiempo espectral sino una duración cuyo sentido último está en la eternidad misma. Presencia; presencia habitada donde el hombre encuentra no ya la semilla mortal de Rilke sino la semilla de la comunión.

**Sexta estrofa**

*Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,*
*recomienzan*
*y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,*
*delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.*
*¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?*

Desaparece el mundo, desaparece la comunión. Río de tiempo sin sentido, la existencia pura regresa a la soledad, a la desesperanza, al ensimismamiento.[2]

[2] Dos observaciones. 1] Este poema es el más claro antecedente de "Blanco"; 2] la alternancia implica contagio entre los términos que se alternan. De ello es típica esta sexta estrofa donde –ahora en el nivel de la existencia– se redobla la soledad imposible de la primera estrofa.

**Séptima estrofa**

¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

En la palabra está la fuente de toda liberación. La inteligencia, que, dejada a sí misma, acaba por destruir la realidad y autoaniquilarse, encarna, toma forma. Se llenan de sentido y de significado los sentidos. El mundo-espejo de Gorostiza –la cita es obvia en el poema de Paz– desaparece entre espejismos. Las aparentes "mitades enemigas" –soledad y otredad, hombre y mujer, determinismo y libertad– se reconcilian en el mundo de la poesía. El hombre es palabra y la palabra es fundamento de todo lo creado. El hombre, "árbol de imágenes", encuentra en la palabra su liberación.

[Ángel Flores (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974.]

José Emilio Pacheco

## Descripción de "Piedra de sol"

"Piedra de sol" es hasta hoy la obra maestra de Octavio Paz y mientras exista la lengua española será uno de los grandes poemas de la poesía mexicana. Apareció por vez primera en septiembre de 1957, en un cuaderno de la colección Tezontle, del Fondo de Cultura Económica. Aquellos trescientos ejemplares constituyen ahora una rareza bibliográfica. A pesar de la existencia de otras ediciones hay que referirse a la primera pues al final de ella se incluye una nota eliminada de las posteriores:

> En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al día 4 Olín (Movimiento) y al día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus (♀), que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.
>
> El planeta Venus aparece dos veces al día como Estrella de la Mañana (*Phosphorus*) y como Estrella de la Tarde (*Hesperus*). Esta dualidad (Lucifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Así Ehécatl, divinidad del viento, era una de las encarnaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida. Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la

vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin Labrar (que recuerda al "pedazo de madera sin pulir" del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etcétera.

Al comienzo del poema hay un epígrafe tomado de "Artémis", soneto de Gérard de Nerval que figura en *Les chimères* (1854).

*La treizième revient... c'est encor la première;*
*et c'est toujours la Seule, –ou c'est le seul moment;*
*car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière?*
*Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant?*

En su nota Paz habla de "el fin de un ciclo y el principio de otro". Sobre el enigmático ordinal "la treizième", Mounir Hafez[1] anota que puede referirse a la decimotercera carta del Tarot; el arcano de la Muerte, que significa renovación del ciclo y paso a otra etapa. Eden Gray[2] dice que la carta número trece –la Muerte con armadura de caballero– no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro antiguo ser. Su significado adivinatorio se refiere a lo que cambia y se transforma. A veces indica destrucción seguida o precedida por renovación.

Los cinco primeros (y últimos) versos de "Piedra de sol" y el hemistiquio del sexto introducen la movilidad que es el tejido mismo del poema. En su estructura circular no hay puntos finales sino comas y dos puntos; un doble espacio nos da de trecho en trecho la pausa equivalente al cambio de estrofa.

En su primer movimiento el poema se extiende hacia el futuro con "un caminar de río que se curva". El agua "mana toda la noche profecías". Se avanza (el texto es aún impersonal, aún no surgen sus protagonistas) "entre las espesuras / de los días futuros". Hay "felicidades inminentes" y "presagios que se escapan de la mano". De pronto hallamos la presencia de un *Tú*, la mujer a quien se dirige la voz que habla en "Piedra de sol"; la mujer que hace al mundo visible por su cuerpo y transparente por su transparencia. La voz se personifica en

[1] En sus notas a las *Poésies* de Nerval, París, 1964.
[2] *The Tarot Revealed*, Nueva York, 1969.

la próxima estrofa con la aparición de un *Yo* que avanza hasta penetrar "los corredores de un otoño diáfano". Entonces Mujer y Mundo se hacen un solo cuerpo que *Yo* recorre amorosamente hasta despeñarse, recoger sus fragmentos y proseguir sin cuerpo y a tientas por otros corredores que esta vez son los de la memoria. Allí el recuerdo desvanece lo que rememora y la mano deshace lo que toca. *Yo* sale de sí mismo en busca de un instante y de un rostro. La actividad de la búsqueda se cumple a través del acto de la escritura. Siguen las muertes y resurrecciones, ascensos y caídas que tejen la espiral del poema. *Yo* cae hasta pisar su sombra y los pensamientos de su sombra. El pretérito se emplea por primera vez para evocar una imagen de adolescencia en la ciudad de México: la visión de las cinco de la tarde, el sol sobre los muros de tezontle (la piedra volcánica de que están hechos los edificios coloniales) cuando las muchachas salen del colegio. A una de ellas, que parece corresponder al *Tú* de "Piedra de sol" o es cuando menos una de sus encarnaciones, se la evoca en tercera persona:

alta como el otoño caminaba
envuelta por la luz bajo la arcada
y el espacio al ceñirla la vestía
de una piel más dorada y transparente,

*Yo* ha olvidado su nombre que puede ser uno de estos cinco, o los cinco: Melusina, Laura, Isabel, Perséfona, María. Melusina es el hada, o más bien la náyade, que por encerrar a su padre el rey Elinas en una montaña fue condenada a volverse, todos los sábados, serpiente de las caderas a los pies. Unida a un mortal, Raymondin de Poitiers, que la abandonó al descubrir su secreto (o según otra versión de la leyenda, expulsada del castillo de Lusignan que ella misma edificó para su amante), Melusina sólo regresaba para anunciar con sus gritos los males que sufrirían los señores de la estirpe. Éstos son "*les cris de la Fée*" que Nerval modula "*sur la lyre d'Orphée*" junto a "*les soupirs de la Sainte*" en los últimos versos de "El desdichado", soneto inicial de *Les chimères*. Melusina reaparecerá en otro pasaje de "Piedra de sol" (p. 23. Todas las citas se refieren a la primera edición):

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro

y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,

Perséfona-Proserpina, esposa de Hades, reina sobre el trasmundo infernal. Laura, Isabel, María son nombres a la vez muy difundidos en el mundo hispánico (especialmente en México) y cargados los dos primeros de un significado posible: representar míticamente el amor-pasión o la pasión de amor. Toda la poesía europea, y por ende americana, nació de la poesía de los trovadores del siglo XII, que no es sino la exaltación del amor desgraciado –único amor que Occidente concibe como tal.[1] Su primer ejemplo histórico es en aquel mismo siglo la relación entre Abelardo y Eloísa, cuyo nombre se unirá a los de Perséfona y María (p. 38), pero antes (p. 30) aparecerá en uno de los pasajes más violentos del texto:

"déjame ser tu puta", son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;

En cierto sentido podría decirse también que "Piedra de sol" es una *Historia calamitatum* como la que escribió acerca de sus desdichas el propio Abelardo.

Si el imposible amor hacia Laura de Noves inspira los sonetos de Petrarca, los de Garcilaso se escriben en su mayoría para una dama portuguesa, Isabel Freyre, que rechaza al poeta y se une a un personaje bufonesco. La elección de estos nombres –Laura, Isabel– parece consciente, ya que el último, María, se ve sucedido en la siguiente estrofa por una enumeración que recuerda la letanía católica:

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,

[1] Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*. Consúltese la segunda edición revisada (París, 1956) o bien la traducción de la primera, hecha por Ramón Xirau (México, 1945). Un comentario de Paz sobre este libro de Rougemont aparece en las pp. 115-17 de su ensayo acerca de López Velarde incluido en *Cuadrivio* (México, 1965).

Astarté igualada por los sirios con el planeta Venus (la estrella que preside la eterna conversión de la noche en día y del día en noche), Istar, diosa asirio-babilónica de la vida y lucero del crepúsculo, Afrodita, diosa del amor sexual, la belleza y la fertilidad, son en el laberinto de las creencias formas de la Gran Diosa Madre, la Magna Mater, que de algún modo es a un tiempo la Tierra, la naturaleza y la materia. El culto orgiástico de Isis, importado de Egipto, se vuelve con los siglos religión ascética que glorifica la continencia (Venus bajo su advocación de Venticordia protege la castidad femenina; la Hera griega da a luz de por sí). En las mitologías mexicanas el indescifrable Quetzalcóatl se transfigura en el planeta Venus cuando se arroja a la hoguera por haber arruinado su castidad. En el inconsciente colectivo los cambios de sexo de las figuras míticas podrían rastrearse como un oscuro recuerdo del hermafrodita primordial. Del mismo modo la Muerte –que para un mexicano, doble heredero de la tradición náhuatl y la española, es inconcebible bajo otra figura que no sea la de mujer– aparece como un hombre en la cultura sajona, en los grabados de Durero y en el Arcano 13 del Tarot. En un libro apasionante que complementa el de Rougemont, Eithne Wilkins[4] ha relatado cómo con la cristianización de los paganos la Virgen tomó atributos de Venus, Palas Atenea y la Diosa Madre mediterránea anterior a la mitología grecolatina. En la pintura prerrenacentista, el jardín de rosas (el rosario) es el santuario tanto de la Virgen María como de Venus. Religiosos y trovadores, caballeros y monjas usan un mismo lenguaje erótico. El amor sexual adopta un tono místico, la devoción se tiñe de erotismo.

En el catolicismo las invocaciones que forman la letanía y a las que se responde con un estribillo son una súplica para que la Virgen actúe como mediadora de los hombres ante Dios. En "Piedra de sol" *Yo* se dirige a la amada, la mediadora entre el hombre y la naturaleza, en el lenguaje de la afección divina, así como los místicos elevaron su plegaria ante Dios en el lenguaje de los afectos humanos.

*Yo* ha logrado el rescate del instante, su aislamiento de la sucesión temporal mediante la fijeza móvil de la escritura,

mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero,

[4] *The Rose-Garden Game*, Londres, 1970. Esta obra, como indica el subtítulo, no es un estudio del amor, como el libro de Rougemont, sino de "The Symbolic Background to the European Prayer-Beads".

Ese instante ocupa todo el ser de *Yo*; luego "se retira sin volver el rostro" y desemboca en otro instante. En el interior de éste *Yo* se mira en compañía de *Tú*, cuyo cuerpo es un "pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida". Los endecasílabos hablan ahora de una decepción: los ojos, los pechos, el vientre, las caderas de *Tú* son de piedra, su boca sabe a polvo. Ella es "fascinante / como el cadalso para el condenado" y sus palabras "despueblan y vacían":

uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,

Hueco y herido *Yo* le da a *Tú* uno de sus nombres: Melusina, de quien sólo quedó (como hemos visto) su grito anunciador de la desdicha. Al cabo de los siglos *Yo* se descubre entre modestas ruinas caseras de un día posterior al fin de los tiempos. Ya no hay nada ni nadie, excepto los ojos "de una niña ahogada hace mil años". Caer en esos ojos puede ser una trampa de la muerte o un regreso a la vida verdadera. Porque *Yo* ha perdido su identidad y se interroga e interroga para saber

dónde estuve, quién fui, cómo te llamas
cómo me llamo yo:

En este punto el poema se afianza en lo concreto, menciona calles de Nueva York y México –Christopher Street, la Reforma– y lugares –Oaxaca, Bidart, París– para abrirse violentamente sobre un plano que ya no es subjetivo como los anteriores. Se trata de una escena de la guerra de España, la experiencia crucial para la generación de Octavio Paz, el Vietnam de quienes tenían veinte años en 1936. El fragmento que habla del bombardeo sobre la Plaza del Ángel en el Madrid de 1937 cede su sitio nuevamente al amor, el amor que permite

tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,

Y ante el encuentro de la pareja que es siempre la primera y al unirse reinventa el amor, la búsqueda de la identidad y las identidades se resuelve, así sea momentáneamente:

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...
[...]
todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,

Se derrumban rejas y alambradas, caen los hombres a quienes la ambición o la pobreza del ser ha convertido en escorpiones, tiburones, tigres, cerdos; y vislumbramos

nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;

La pasión de amor, el loco amor, el suicidio de los amantes, el adulterio, el incesto, los amores feroces, la sodomía, todas las estaciones de la agonía romántica, o inversamente la castidad del santo, son preferibles a admitir la enajenación cotidiana y las leyes de la sociedad carnívora:

que exprime la sustancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;

Al terminar este pasaje en que la intensidad no se rebaja nunca a la prédica ni al discurso, *Yo* prosigue su camino, su desvarío. Pero está acompañado de *Tú* y el poema se remansa durante algunos endecasílabos felices, hasta que otra vez irrumpe la historia en el reino de los amantes y en la morada interior para traerles el testimonio de una infinita catástrofe: el festín que causa la expulsión del Paraíso y el destierro en la tierra, la muerte de Abel, el mugido de Agamenón cuando

lo asesinan Clitemnestra y Egisto para después matar a Casandra, ayer princesa troyana y hoy esclava; Sócrates a punto de beber la cicuta; la disertación del chacal en las ruinas del imperio asirio; "la sombra que vio Bruto / antes de la batalla"; Moctezuma esperando el cumplimiento de los presagios; el viaje de Robespierre hacia la guillotina; Cosme Damián Churruca en Trafalgar, con la pierna arrancada por una bala de cañón, que a fin de continuar la batalla pide que lo sienten en un barril de harina ("Churruca en su barrica como un trono / escarlata"), los asesinatos de Lincoln, de Madero, de Trotski... Si "todo se quema, el universo es llama, / arde la misma nada que no es nada", si no hay verdugos ni víctimas "¿no son nada los gritos de los hombres?, / ¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?", somos el monumento de una vida "ajena y no vivida, apenas nuestra".

Luego se abren nuevas preguntas para que al darles respuesta se anulen las contradicciones y se aclaren las identidades, aunque ningún lector del poema ignore a estas alturas que, como siempre, el *Yo* de "Piedra de sol" es él mismo, el mismo que lee, desprendido ya del poeta, independiente de la experiencia vivida por el señor Octavio Paz, director de Organismos Internacionales de la Secretaría de Relaciones Exteriores (en 1957), libre incluso del personaje por medio del cual "Piedra de sol" ha hablado de "nuestra" vida:

> –¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
> ¿cuándo somos de veras lo que somos?,
> bien mirado no somos, nunca somos
> a solas sino vértigo y vacío,
> muecas en el espejo, horror y vómito,
> nunca la vida es nuestra, es de los otros,
> la vida no es de nadie, todos somos
> la vida –pan de sol para los otros,
> los otros todos que nosotros somos–,
> soy otro cuando soy, los actos míos
> son más míos si son también de todos,
> para que pueda ser he de ser otro,
> salir de mí, buscarme entre los otros,
> los otros que no son si yo no existo,
> los otros que me dan plena existencia,

La experiencia de la soledad desemboca en el anhelo de la solidaridad. Pero no puede haber solidaridad si antes no hay amor, amor

hacia esa mujer que es ella misma y todas las mujeres, la madre y la amante, la vida y la muerte, el lucero del alba y el crepúsculo, Istar y Laura, Afrodita y Perséfona, Astarté e Isabel, Hera y Eloísa, la Magna Mater y Melusina que es mitad serpiente, el agua y el fuego, el viento y la noche, la tierra y la muerte:

> despiértame, ya nazco:
> vida y muerte
> pactan en ti, señora de la noche,
> torre de claridad, reina del alba,
> virgen lunar, madre del agua madre,
> cuerpo del mundo, casa de la muerte,

Entonces el poema se cierra al abrirse sobre su comienzo, caída y ascenso, fijeza y movimiento:

> un sauce de cristal, un chopo de agua,
> un alto surtidor que el viento arquea,
> un árbol bien plantado mas danzante,
> un caminar de río que se curva,
> avanza, retrocede, da un rodeo
> y llega siempre:

En vez del punto final, el poema termina con el signo de la continuación, de la continuidad. "Piedra de sol", como la Piedra del Sol que le da nombre, el Calendario Azteca, no tiene comienzo ni fin sino la fluidez de la vida y el girar de la rueda de los días; es la memoria de los "soles" o épocas que precedieron al Quinto Sol bajo el cual vivimos (aunque según otras interpretaciones el Quinto Sol se hundió para siempre con la caída del imperio azteca el día 13 de agosto de 1521): el Sol Tigre, el Sol de Viento, el Sol de Agua y el Sol de Lluvia y la premonición de lo que aún está por pasar.

En 1957 Ramón Xirau, el crítico mexicano que ha seguido paso a paso el desarrollo de Paz y escrito algunos de los mejores ensayos acerca de su obra, se dio cuenta cabal de su importancia y su significado:

> Si *El arco y la lira* es la "summa" del pensamiento de Octavio Paz, "Piedra de sol" es también la "summa" de su poesía. Las porciones contrarias se encuentran. Ya no tenemos ahora, aquí, un poema de protesta social y, más allá, un poema idílico o un poema elegía-

co. Elegía, amor, protesta, aceptación y renuncia, contentamiento y desesperación se unen ahora en un todo homogéneo.[5]

Tres años antes, en 1954, Octavio Paz había regresado a México tras una década que transcurrió primero en California y Nueva York, en Tokio y en Nueva Delhi, pero sobre todo en el París de la posguerra agitado por la gran explosión del existencialismo y los fuegos nunca extinguidos del movimiento surrealista. Con su presencia en México, Paz se volvió el catalizador de la nueva época que pugnaba por abrirse paso en las artes y las letras y cuyas consecuencias aún estamos viviendo. Paz fue uno de los principales animadores del grupo Poesía en Voz Alta en que se iniciaron muchos de los actores, directores y dramaturgos que hoy forman la línea central del teatro nacional. Colaboró estrechamente con la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y publicó ensayos polémicos en defensa de los pintores y poetas que por entonces se hallaban bajo el fuego de una ortodoxia que al haber perdido toda su vitalidad era un obstáculo para el movimiento perpetuo de las artes.[6]

Quien revise las publicaciones de aquellos años creerá estar viendo las páginas quebradizas de *El Pájaro Verde* o alguna otra publicación mexicana del XIX al encontrarse con la extrañeza teñida de ira y aplomo ignorante con que fueron recibidos libros que hoy parecen tan clásicos (y por ello tan nuevos) como *¿Aguila o sol?* y *Semillas para un himno*. El término "surrealismo" se convirtió en la palabra prohibida. Personas de buena y mala fe crearon el mito de los dos Paz: el joven poeta prodigioso de los treinta y primeros cuarenta, y el hombre que "corrompido por la decadencia de la vieja Europa" llegaba a depravar "con la infección surrealista" la Arcadia en que pastaban las artes mexicanas repitiendo lo que había sido revolucionario treinta años atrás.

La aparición de "Piedra de sol" fue tranquilizante. Al fin Paz había escuchado los buenos consejos y renunciaba a la "escuela" incomprensible, extranjerizante y evasiva del surrealismo para volver a los cauces serenos de su poesía de juventud. La ceguera de esta inter-

[5] "Notas a 'Piedra de sol'", en *Nuestra década*, México, 1964, t. II, pp. 648-53. El artículo apareció originalmente en la *Revista de la Universidad de México* de la cual esos volúmenes son una antología.

[6] "Poesía mexicana moderna", en *Las peras del olmo*, 1957. Véase especialmente las pp. 75-79. Cito de la segunda edición (México, 1965). El ensayo apareció por primera vez en *México en la Cultura, Novedades*, en 1954.

pretación no merece discutirse y ya era cómica en aquel otoño de 1957. Una consecuencia curiosa de la publicación de "Piedra de sol" fue que un adolescente que daba a conocer sus primeros textos –entre ellos una reseña tan estúpida como candorosa contra *Las peras del olmo*–, en la imposibilidad de expresar racionalmente su entusiasmo por el gran poema, convirtió una nota bibliográfica en un torpe soneto[7] cuya única virtud no fue tanto salir al paso de aquellas interpretaciones como expresar el gran cambio de la actitud hacia Paz por parte de la generación que entonces aún no llegaba a los veinte años, y convertir en un baluarte del prestigio de Paz una revista cuyo tercer número se había propuesto un año antes (otoño de 1956) torcerle el cuello al surrealismo. La incomparable generosidad del poeta Elías Nandino que abrió las páginas de *Estaciones* a aquellos jóvenes y luego dio luz verde al gran viraje fue reconocida años más tarde en *Poesía en movimiento* (1966), una obra que apareció bajo la dirección del propio Paz.

En efecto, "Piedra de sol" no era el regreso a una época, la poesía juvenil de Paz, a la que no se podía volver porque representaba el único punto de partida. "Piedra de sol" era precisamente "el fin de un ciclo y el principio de otro", significaba "transformación y cambio" como el Arcano 13 del Tarot. No es extraño pues que su autor haya elegido "Piedra de sol" para cerrar en 1958 *La estación violenta* y dos años más tarde *Libertad bajo palabra*, su obra poética 1935-1958. Dentro de esa capacidad admirable para cambiar sin traicionarse nunca a sí mismo, Paz –llegado al punto límite que fue "Piedra de sol"– inició una etapa a la que debemos, junto a sus mejores ensayos, libros excelentes como *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y otros dos grandes poemas: "Viento entero" (1965) y "Blanco" (1967), que con serlo, y contrariando seguramente el juicio del autor, no creo que superen a "Piedra de sol".

No era tampoco una renuncia a su adhesión libre y creadora al surrealismo. Aunque los presagios, tentativas o borradores de "Piedra de sol" aparezcan desde 1944 en la obra de Paz –"Virgen", "Arcos", "Cuarto de hotel", "Elegía interrumpida", "La vida sencilla", "Máscaras del alba"– el poema no se hubiera escrito sin *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, "El cántaro roto"...; es decir, sin la experiencia del surrealismo. Y aunque el poema esté en un metro que aparte de clásico es quizá el más próximo al ritmo normal de la conversación en

[7] "Notas bibliográficas: 'Piedra de sol'", *Estaciones*, n. 9, primavera de 1958, p. 99.

español y aunque tenga un diseño tan estricto y tan rígido dentro de su fluidez y libertad, qué es "Piedra de sol" sino la manifestación en acto de lo que tres años antes Paz había dicho en su respuesta-comentario a la antología de Castro Leal al señalar que lo que más admiraba del surrealismo era la tentativa "por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura", la afirmación intransigente de "la imaginación, el amor y la libertad", la voluntad de "cambiar al hombre y cambiar la sociedad", para que el ser total apareciese. Hacer en fin de "amor, poesía y revolución [...] tres sinónimos ardientes".

Quisiera terminar estas páginas impersonales con una nota personal.

Ya que mi admiración hacia el poema me veda hoy como nunca cualquier intento crítico y analítico, me gustaría repetir, aplicadas a Octavio Paz, unas palabras que hace años le escuché decir a Cyril Connolly en Londres, a propósito de un libro de Ezra Pound. Así pues, para comunicar mi entusiasmo perdurable por este gran poema, diré que tengo tres ejemplares de *Piedra de sol*: uno para leer, otro para releer y el último para ser enterrado con él.

México, agosto de 1970

[*Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 37, n. 74, enero-marzo de 1971.]

Alain Bosquet

## Octavio Paz o el surrealismo telúrico

Los esplendores neoaztecas y neomayas le han ofrecido al surrealismo lo que el pensamiento y la sensibilidad occidentales, limitados a las costumbres didácticas francesas y a las zambullidas germánicas en el subconsciente, habían sido incapaces de brindarle. Y se lo han ofrecido con una sorprendente generosidad.

La poesía de los trópicos americanos, bien enraizada en un pasado de metamorfosis explosivas, puede perfectamente aportar a la imaginación moderna eficacísimas ponzoñas ya que no se ocupa ni del hombre ni de la moral, sino más bien sísmicamente de su presencia en medio de unas fuerzas que alternativamente lo aplastan y lo justifican, y que, además, se hallan en lo maravilloso de lo cotidiano; es decir, en lo cotidiano que no podrá jamás desprenderse de lo maravilloso por ser su esencia misma. Entre el tigre y la estrella, el volcán y el río, el hombre y el calendario, las constelaciones y el ras de mar, el niño y la flor carnívora, existen vínculos indisolubles y unas leyes minuciosamente dictadas por dioses que no se parecen en nada a quienes los han inventado. El Creador en esas comarcas lejanas no quiere que se le insulte concibiéndolo a imagen y semejanza de una de sus criaturas: el hombre, y éste no insulta al Creador imponiéndole su imagen propia. Para ellos resulta preferible que sean divinos las serpientes y los meteoros y que el hombre se sepa intruso, víctima, dentro de una cosmogonía que le convierte en un alimento necesario.

¡Que los dioses devoren a los hombres! Así todo marchará óptimamente, entendámonos, cruelísimamente, en el peor de los mundos cósmicos.

La solidaridad del hombre-planta con las otras plantas y del hombre-piedra con las otras piedras es una de las nociones más ricas ofrecidas por los poetas latinoamericanos al lirismo de nuestra época. Gracias a ellos, como también gracias a los bardos del sueño y de la duda, el entorno humano ha abierto las puertas, quebrado los cristales y ha brindado los honores de la casa al baniano, al puma y al ónix. En su obra *Mensajes indígenas*, Miguel Ángel Asturias, el poderoso poe-

ta guatemalteco, hijo él de las estatuas precolombinas, clama con ardor de voz virgen.

En nuestro universo, obsesionado por el objeto, y en Europa imperfectamente obsesionada por el elemento natural, objeto de savia o de pluma, resulta reconfortante que el árbol tenga derechos sobre el hombre, cambiando la befa del hombre por la realeza humana. Igualmente resulta saludable que la piedra, el azur, la liana y el mosquito tengan carta de naturaleza en el reino espiritual donde hasta hace poco tan sólo servían desdeñosamente de ellos. Estremece comprobar que aquí el mosquito del mosquito sea el ser humano, humillado en sus conocimientos contradictorios y en sus frustraciones acumuladas. A este tipo de salud nos preparan los poetas latinoamericanos con sus visiones primitivas –así las llamamos nosotros– cuyo vigor barroco describieron los españoles con tanta admiración como rabia.

Las civilizaciones de Yucatán trasmitieron a los mestizos de los siglos XVI y XVII, con sorprendente facilidad para lo maravilloso, el sentido de lo sacro cotidiano, tal como se manifiesta en el desarrollo de los simulacros humanos. Tenemos, entre otras, las imágenes que Benjamin Péret tradujo no hace mucho y que llenan cada página del *Libro de Chilam Balam*, esa Biblia a la vez cristiana y precolombina, donde se hallan miniaturas aptas para precipitar a cualquiera de nuestros contemporáneos en un agudísimo éxtasis poético; sírvanos de ejemplo lo siguiente: "y entonces vinieron los dioses escarabajos, los bribones, que nos infundieron el pecado, aquellos que eran el fango del mar". Esta comunión con el misterio de la naturaleza –una naturaleza afocada al torbellino más embriagador que pueda imaginarse– se ha perpetuado, a pesar del racionalismo español del periodo colonial, para expandirse del modo más libre hace unos veinte años. Sin embargo, tendremos que esperar hasta la Segunda Guerra Mundial para contemplar la osmosis entre el surrealismo y las costumbres del pensamiento autóctono americano. No olvidemos que André Breton dejó recuerdos asaz vivos en México en 1941, y que a su vez, Antonin Artaud fue allá a depositar el fermento de sus fantasmagorías. Fue entonces que se consumó este tórrido matrimonio y así una vieja tradición reencontró allí un prejuicio moderno y un impulso natural vino a injertarse en una determinación tenaz. A nadie más que al poeta mexicano Octavio Paz corresponde la responsabilidad histórica de este encuentro, el cual de manera plenamente adecuada ocurrió en los años cincuenta, una época propicia para este tipo de síntesis. Fue cuando el

mundo cartesiano, ya agotados los últimos recursos de la imaginación, vio la repetición de las experiencias surrealistas como algo forzado y hasta artificial. Es cuando debido al terror de la guerra nuclear se abrió un inmenso crédito a favor de los sobresaltos de la sensibilidad precolombina traductora del miedo conjugado con lo maravilloso. Así, el terror azteca tomaba maravillosamente el lugar del terror estaliniano y las explosiones de imágenes telúricas le sumaban algo bueno, confundiendo las imágenes de Bikini y de los primeros sputniks.

El cosmos acosaba al hombre; los fenómenos solares y celestes hacían rabiar a una consciencia neohumanista encerrada en sus generalidades abstractas. ¡A lo mejor las serpientes emplumadas eran de Marte!

A las imágenes de sus ascendientes, Octavio Paz suma una inquietud que es común a todos los poetas de su generación: rendirse al absurdo y a lo permanente y no dedicarse sino a lo que en realidad cuenta, es decir, a redefinir el lugar del hombre, plaza inestable, peligrosa, seductora, situada entre la befa y las ofrendas del cosmos, llamado tanto a castigarle como a servirle. Consiste en proponer que las contradicciones no deben espantarle puesto que de ellas y sólo de ellas parece que ha de brotar el orgullo de su ser real, sonámbulo en compañía de lo que no comprende pero puede experimentar a pesar de sí mismo y a pesar del universo. En *¿Águila o sol?* (traducido al francés como *Aigle ou soleil?* por Jean-Clarence Lambert, en 1951, cuando Octavio Paz tenía cuarenta y tres años), el poeta no descarta ninguno de los tormentos contemporáneos, ni sobre todo el de un tránsito de un reino a otro, del verbo a lo real y de lo real al verbo, del verbo irreal a lo irreal verbal. El caos espléndido de los orígenes ofrece aquí sus títulos de nobleza que adivinan alternativamente cuadrúpedo y vegetal:

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre

Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio sin mácula

Aparece
Ayúdame a existir
Ayúdate a existir
Oh inexistente por la que existo
Oh presentida que me presiente
Soñada que me sueña
Aparecida desvanecida
Ven vuela adviene despierta
Rompe diques avanza
Maleza de blancuras
Marca de armas blancas
Mar sin brida galopando en la noche
Estrella en pie
Esplendor que te clavas en el pecho[1]

Además, se establece un curioso equilibrio entre el rechazo sistemático de los valores tradicionales a favor de una suerte de duda a la cual el poeta confiere una musicalidad estremecida, y la inquietud de perpetuar la explosión natal: la del surrealismo acorralado entre las marismas tropicales, como la de las marismas tropicales instaladas en pleno surrealismo. De ellos surge una impresión bien nueva: se diría que lo que era novísimo –el sueño, el subconsciente, la lucha contra la razón– se convierte en lo más corriente y natural, mientras que lo que era natural se adorna de especulaciones filosóficas inesperadas. El surrealismo –y con él un existencialismo hecho de torceduras que se anulan– pierde así toda su historicidad y accede al nivel de una permanencia intemporal; en cambio, el espectáculo del cosmos en plena ebullición se adorna de pronto con una finalidad didáctica insospechada en él. No se trata de un prodigio sino de otra cosa: de una ósmosis realizada que produce el nacimiento de una idea de lo sacro en que se arengan perpetuamente el milagro, el insulto, la hechicería y el horror. El origen hace a la vez un juicio final. El ciclo recomienza como entre los aztecas o los egipcios mientras que el destino humano en vez de ganar potencia telúrica pierde, poco a poco, toda su dignidad abusiva:

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,

[1] El poema citado es "Piedra nativa", incluido en *Semillas para un himno*, y no en *¿Águila o sol?* [N. del E.]

caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.
El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

*Cae la noche sobre Teotihuacan.*
*En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,*
*suenan guitarras roncas.*
*¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,*
*dónde desenterrar la palabra,*
*la proporción que rige al himno y al discurso,*
*al baile, a la ciudad y a la balanza?*

Seguramente para un hombre tan cultivado como Octavio Paz, y sobre todo tan sólidamente enraizado en la selección de su propio desenraizamiento (no podemos olvidar que, diplomático al fin, está tan a gusto en Europa como en Asia o en África), la poesía no es a fin de cuentas –y cualquiera que sea su prestigio intrínseco– una suerte de moral. Si con el surrealismo (y con fines repetidos sin cesar) es posible asignar al lirismo un papel liberador en donde la liberación se configura como un imperativo, con la poesía de Octavio Paz llegamos a un imperativo más directo, más irreversible: regresar a la explosión atómica de nuestros elementos constitutivos, tal como existía antes de que fuéramos larvas de metamorfosis, en la época de los dioses informes, y tal como existe de nuevo en medio del siglo XX, en la época en que el hombre puede poner fin al hombre. Al suicidio colectivo, por curiosidad, por exceso de sapiencia, por impaciencia, Octavio Paz le confiere algo que sólo un espíritu azteca o maya podía darle: un gusto de lo originalmente sagrado, digamos, de un segundo origen. Éste es el tema de un largo poema, "Piedra de sol", traducido al francés por Benjamin Péret:

cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, cada mesa
es un festín; cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,

Esta poesía traslada la babelización de los sentimientos y de las cosas cuando, dentro de un barroco lleno de excesos, nos permite experimentar la fiebre de las inocencias. Como tras un fin del mundo, encontramos allí los materiales de un nuevo génesis y, también, algo como la venganza del universo contra el hombre, de un universo que lo contiene pero que no le permite dominarlo. Las ideas y las nociones desaparecen en forma de una efervescencia tal que permite que broten sin nunca agotarse ideas y nociones innombrables, siempre que sean inmediatas y no tengan en cuenta cualquier verdad durable que aparezca. Se trata de la magia pura: de la magia que no quiere en forma alguna ser útil.

Traducción de Leonel de la Cuesta

[*Verbe et vertige*, Hachette, París, 1961.]

Alejandra Pizarnik
*Salamandra*

Hölderlin pregunta en uno de sus más bellos poemas: ¿por qué ser poeta en tiempos de penuria? Ha pasado más de un siglo y Heidegger reconoce, por su parte, la pertinencia de la pregunta a la cual responde de una cierta manera, al decir que los poetas, en tiempo de penuria, deben cantar la esencia de la poesía. Cediendo a la tentación de simplificar, nosotros podemos decir que la poesía moderna ilustra, en la mayor parte de sus grandes figuras, lo que pregunta Hölderlin y lo que afirma Heidegger. No es nada arbitrario proponerse estas cuestiones, ya que son las mismas de la poesía moderna, a propósito precisamente de Octavio Paz.

Octavio Paz ha cercado, con una intensidad sin igual, el aroma inherente del decir poético. Sin embargo, ésta no ha sido únicamente su preocupación.

Sus primeros poemas y sus primeros ensayos están, al contrario, centrados sobre los problemas de la libertad, de la soledad de la patria, del erotismo... iluminados por un pensamiento singular, encarnados en un lenguaje de magia pura. Las maravillosas conquistas pasadas que aparecen hoy en su último libro, *Salamandra*, son un tributo al drama del lenguaje. Esto no debe sorprendernos ya que todo poeta auténtico está a la búsqueda de un modo, o siempre, de la significación y de la validez de la poesía. Hay en *Salamandra* poetización de este contenido: el poeta canta a la esencia. Las diversas preocupaciones que acabamos de citar resurgen, pero bajo un nuevo día. Para Octavio Paz no existe un detenerse.

Cada uno de sus libros prohíbe cualquier tipo de clasificación, cada uno de ellos es una nueva invitación al viaje... al fin de la noche –y del día– agregaríamos nosotros.

El poema que lleva el título del libro nos permite asistir a la metamorfosis de esa palabra perturbadora: la salamandra es fuego, ella es su antídoto, es el agua, la tierra, la luz, una "muchacha de medias moradas corriendo despeinada por el bosque". El poema de Paz define diversas especies de salamandras; explica, transmuta, exalta e inventa. En fin, la salamandra: "Es inasible. Es indecible".

La misma actitud y la misma inquietud ante la palabra: indecible cuando se intenta hablar de ella.

La ciudad es inmensa y sin sentido, es humo petrificado. Recortado por indumentarias vacías y por máscaras que no expresan nada. Ningún punto nos aproxima, si no: "¿Para qué sirven? –Para horadar el cemento... con la gota de tinta". No es suficiente afirmar que la "muerte de Dios" rige nuestro tiempo: la naturaleza, también, es muerte. Pero la poesía, entre otras cosas, es también práctica conjuratoria: ... dibujar en la página. Un caballo de hierba. Contra la noche, la sed y la ausencia. Nombrar es ser: "No lo que dices, lo que olvidas", "escritura silencio que canta".

Para el poeta la palabra rige todos los posibles, todos los imposibles: "Nada se dice excepto lo indecible".

Esta es una alta convicción que es difícil de sostener en todo momento, sobre todo si quien la formula es un poeta excepcionalmente lúcido como Octavio Paz. Existe en *Salamandra* un ir y venir, una oscilación que caracteriza a la mayor parte de los grandes poetas modernos: sentimiento de la futilidad del lenguaje a través del cual las palabras se aparecen al poeta como una inmanencia desoladora –que no prohíbe en lo absoluto su transmutación en imágenes bellas y fuertes.

Su complemento es el instante en el que la palabra se levanta de la página blanca. El poeta no cesa en ningún momento de librar esta batalla:

> Hemos perdido todas las batallas
> todos los días ganamos una
> Poesía.

Gracias a esta victoria –duramente obtenida, día con día– tenemos acceso a la presencia, a lo que existe. Búsqueda constante de lo que hay. Batalla ganada a pesar de todo y a pesar de todos; a pesar de ella misma, a pesar del yo:

> La conciencia y sus pulpos escribanos
> se sientan a mi mesa
> el tribunal condena lo que escribo
> el tribunal condena lo que callo

El porta-Sísifo moderno: no puede decir, no puede no decir.

Vuelve a los nombres se exhorta a sí mismo
anchas espaldas de este mundo
lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo

Vuelve a las palabras, pero perfectamente desesperado: "Los nombres no son nombres / no dicen lo que dicen".

No obstante, hay esta promesa: "Yo he de decir lo que no dicen / yo he de decir lo que dicen".

¿Promesa? Yo diría cumplimiento. Mejor todavía: es *Salamandra* quien me lo hace decir.

En la poesía moderna hay dos extremos: el todo es nada o el éxtasis (encuentro de la presencia: celebración, homenaje), boda del cielo y el infierno. Empresa difícil, más difícil cuando se descubre que la palabra es inocente, que se la ha probado en su tensión y en su filo.

La poesía de Octavio Paz pretende y llega a celebrar estas bodas, a establecer un puente entre los temibles contrarios. Mundo, presencia, ausencia y sueño-realidad...

Ya escrita la primera
palabra (nunca la pensada
sino la otra –ésta
que no la dice, que la contradice,
que sin decirla está diciéndola)
[...]
Ya escrita la primera
palabra (hay otra, abajo,
no la que está cayendo,
la que sostienen al rostro, al sol, al tiempo
sobre el abismo: la palabra
antes de la caída y de la cuenta)

le prohíbe decir al aire pleno de la página blanca. Los paréntesis nos sugieren una especie de segundo silencio más íntimo que el de esta página, silencio que el poeta puebla de palabras: "Yo sé que estoy vivo / entre dos paréntesis".

Claude Vigée comenta el martirio del poeta moderno queriendo hablar de lo que no es, de lo que no existe (es decir, de la ausencia)

y emplea para este quehacer el lenguaje de las cosas: "Es mortal para la palabra humana quererse transformar en música del silencio". Los mejores lo han conseguido y continúan haciéndolo. Descenso a los infiernos del lenguaje:

Escritura silencio que canta

Como el bosque en su lecho de hojas
tú duermes en tu lecho de lluvia
tú cantas en tu lecho de viento
tú besas en tu lecho de chispas

Hay en *Salamandra* una irrefutable presencia: la belleza violenta o infinitamente delicada de los poemas. Se podría calificar de visuales o de auditivos a los poetas que deben a la imagen o al ritmo las cualidades estéticas de sus textos. Se ha dicho con justeza que hay poemas que deben ser vistos, poemas que a nadie le vendría en mente de leer en voz alta, como por ejemplo "Fata Morgana", de Breton, que contiene imágenes fascinantes. Por el contrario, no es posible dejar de ceder a la tentación de llevar a las palabras la voz de la "Piedra de sol" o de respirar según su ritmo: "tu falda de maíz ondula y canta, / tu falda de cristal, tu falda de agua".

Poeta auditivo y visual en el mismo grado es Octavio Paz.

Más que en sus libros anteriores, Octavio Paz se deja llevar por el juego del lenguaje, por el juego profundo con esa "sonaja de semillas semánticas". (El arte es un juego –y otras cosas. Pero sin juego no hay arte.) Resultan así versos deliciosos en los que el carácter acentúa la verdad poética y moral:

Cementerio es sementero
simiento no miente

Inocencia y no ciencia

la belleza no pesa
la ignorancia es ardua como la belleza
un día sabré menos y abriré los ojos

Pero, los ojos abiertos o cerrados, ha escrito en *Salamandra* versos donde la belleza se sitúa aquí y ahora:

El mirlo está sobre la piedra gris
en un claro de marzo

Una prostituta bella como una papisa
cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
la pared volvió a cerrarse

Yo no diría –a pesar de que frecuentemente se ha proclamado– que Octavio Paz es un surrealista. Pero lo repito: es un poeta inclasificable, a pesar de estar fincado en las más bellas conquistas del surrealismo: lo maravilloso, el mundo onírico, la búsqueda apasionada de la libertad; la identificación (afirmada tanto en los poemas como en los ensayos) de la poesía y de la revolución, o mejor dicho: el abandono a determinadas prácticas cuya finalidad es siempre la desorganización del mundo tal como es, para que reaparezca su asombrosa estructura profunda, aquella que nos concierne verdaderamente.

Advirtamos igualmente –y éste es un privilegio de los grandes poetas– su aceptación del terrible riesgo que comporta la lucidez; sus poemas son los de un vigía perpetuo: la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad, el día a pan y agua, la noche sin agua.

Habla escúchame respóndeme
lo que dice el trueno
lo comprende el bosque

Este poema –prodigio de síntesis–, como tantos otros, nos obliga a preguntarnos por qué el drama del lenguaje surge en un poeta que dispone precisamente de la facultad de cantar de manera tan pura. Pero es el mismo Octavio Paz quien nos responde: el poeta... sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo y por eso, para restablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo, nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones.

Entre ahora y ahora,
entre yo soy y tú eres,
la palabra *puente.*

Puente tendido de una orilla a la otra: de la ausencia a la presencia, al tiempo recobrado. La palabra es portadora de realidades y

presencias; agua real para mis labios de humo. ¿Qué es la palabra para nuestro poeta? "Si es muerte sólo por ella vivo."

El poema no es la expresión del ser, sino la conmemoración de ese momento de fusión. Momentos privilegiados en el curso de los cuales –por la mediación del acto de amor, de una creatura natural, de algunas visiones interiores, de un paisaje urbano, de amantes abrazados– el instante se revela, alza el vuelo, colma al poeta a menos que no sea el poeta que lo colma. El ser y el tiempo se vuelven sinónimos de plenitud.

Sólo se compone de un solo instante, pero ¿cómo soportar esta fascinación estrechamente ligada a una especie de terror sagrado? Como si el instante se separara del tiempo. "Instante suspendido en el centro vibrante / entre quietud y movimiento."

Parpadea el instante y dice algo. Todo se hace significante, significativo: la ciudad se abre como un corazón, la noche se abre. Todo es puerta, todo es puente; se *anda* entre la gente. Con el secreto a voces de estar vivo, las palabras se levantan de la página:

[...] vuelven las presencias
En esta vida hay otra vida
la higuera aquella volverá esta noche
esta noche regresan otras noches

Mientras escribo oigo pasar el río
no éste
aquél que es éste

Un puente ha sido echado. Ahora es fácil atravesarlo entre el yo y el tú. Hemos llegado al lugar de la cita; el tiempo se para; el día y la noche se ligan de amistad: la luz es sombra, luz la sombra.

Himno entre ruinas. Tal es el título de un poema de Paz en el que los últimos versos caracterizan al poeta mismo: "Hombre, árbol de imágenes, / palabras que son flores que son frutos que son actos".

Traducción de M. B.

[*México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n. 767, 10 de diciembre de 1963; publicado originalmente en *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n. 45, Bruselas, 1963.]

Manuel Durán

# La huella del Oriente

## Poesía y verdad

"La India es una gigantesca caldera y aquel que cae en ella no sale nunca." La frase –certera, dramática, quizá, incluso, truculenta-- es del propio Octavio Paz.[1] Frente a las frases dramáticas, y como medio para neutralizarlas en parte, hay que acudir a las verdades de Perogrullo. Y, en este caso, a lo más obvio: Paz es un escritor occidental, y no puede dejar de serlo, sean cuales sean las vicisitudes de su experiencia y de sus publicaciones, de su poesía y su verdad vivida. Su "género" y su "especie", sin lugar a dudas, quedan fijos en la poesía occidental, y, más específicamente, la tradición hispanoamericana y mexicana. (¿No es acaso Paz el escritor mexicano que más eficazmente ha contribuido, en *El laberinto de la soledad*, a definir la esencia y la existencia de lo mexicano?)[2]

[1] Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 83. Este librito de Paz sobre el estructuralismo contiene opiniones preciosas para los que quieran entender la poesía de Paz, autor en quien la teoría y la praxis de la literatura se hallan fuertemente ligadas, como puede verse si relacionamos algunas de las afirmaciones teóricas de *El arco y la lira*, por ejemplo, con algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

[2] Claro está que las vivencias mexicanas de Paz, y su interés por algunos mitos mexicanos fundamentales –Quetzalcóatl, Coatlicue– lo prepararon ya para una comprensión de la cultura hindú, en la que los mitos antiguos no han desaparecido ni pueden desaparecer, porque es una cultura negadora de la historia y de la evolución, como señalaremos más adelante. "Piedra de sol", de 1957, poema cíclico, poema "que se muerde la cola", es ya un principio de acercamiento a la postura oriental, basado esencialmente en la experiencia mexicana. Es curioso observar que también para el estructuralismo de Lévi-Strauss, que interesaría más tarde a Paz, los mitos no desaparecen nunca del todo, y son simplemente "traducidos" a formas modernas. (Sobre "Piedra de sol", véanse los artículos de Robert Nugent, "Structure and Meaning in Octavio Paz's 'Piedra de sol'", *Kentucky Foreing Language Quarterly*, n. 13, 1966, pp. 138-46, y Judith Bernard, "Myth and Structure in Octavio Paz's 'Piedra de sol'", *Simposium*, n. 21, 1967, pp. 5-13.) Esta experiencia mexicana "pre-oriental" de los mitos antiguos frente a la historia, que "Piedra de sol" nos revela, muestra que Paz llega a la India mucho mejor preparado para comprender su cultura que, pongamos por caso, otro visitante

No olvidemos, por otra parte, que las mejores páginas de *El arco y la lira* –su importantísima contribución a la teoría de la literatura y sobre todo su intento de definición del acto poético– las inspira la tradición occidental. Paz ha leído a Éluard, a los clásicos españoles y franceses, a e. e. cummings, a Villaurrutia y Cernuda, a Pessoa y López Velarde. (Enumeración ridícula y absurda: mucho mejor y más fácil sería tratar de compilar una lista de los autores occidentales de auténtica importancia que Paz no ha leído y no ha asimilado.) Pero a pesar de las verdades de Perogrullo –o de ese otro crítico, amigo y cercano pariente suyo, monsieur de Lapalisse– volvamos a la frase inicial. Tratemos, incluso, de ampliarla: el Oriente es una gigantesca caldera. Y Octavio Paz hace va años que ha caído en ella. No ha salido, no puede salir del todo, de esa caldera. Para beneficio nuestro, desde luego, y de todos los amantes de la poesía. Sus experiencias –a partir de 1962, cuando empieza a residir en lo más hondo de esa caldera, en esa ciudad de Nueva Delhi en que los jugos humanos de todos los horizontes de la India se juntan, se mezclan, hierven juntos– se concentran, se condensan: nos acercamos a una síntesis: la poesía de Paz será un gran puente tendido entre el Occidente y Oriente.

latinoamericano: Pablo Neruda. Los poemas de Neruda inspirados por la India nos revelan mucho mejor el interior –angustiado, confuso, lleno de presentimientos de muerte– de Neruda que una idea clara del ambiente que ha inspirado esos poemas. La experiencia oriental de Neruda –que Amado Alonso, creemos, no tuvo plenamente en cuenta en su estudio de *Residencia en la tierra*– ha de ser revalorada partiendo de las bases de la experiencia nerudiana: la creciente actitud rebelde frente a su existencia, el clima del surrealismo internacional, unas vivencias negativas frente a Asia –Neruda se hallaba aislado por su incomprensión de las lenguas locales y su escasa comprensión de las *linguas francas*, sobre todo el inglés, de los países que visitó. El caso de Paz es, pues, totalmente, o casi totalmente, distinto. Quizá hallaríamos una experiencia intermedia –entre la de Neruda, borrascosa e incierta, y la de Paz, clara y eficaz desde el principio– en la obra de otro poeta hispanoamericano, Jorge Carrera Andrade, que también residió en Asia –Japón– como diplomático, al igual que Neruda y Paz, y para quien esta experiencia se convirtió en dos libros de poemas, *País secreto* y *Mi vida en poemas*. Carrera Andrade cree ver en la fragilidad de la arquitectura japonesa una prefiguración japonesa o un símbolo de la fragilidad de la existencia humana. En cuanto a Neruda, observemos que la huella de su negativa experiencia oriental, experiencia de desolación y muerte –que el mundo occidental con sus destrucciones y crueldades bien patentes a partir de la Guerra Civil española, y mucho más visibles todavía en la etapa trágica 1939-1945, iba a subrayar y a hacer suyas internacionalizando, en cierto modo, las experiencias de Neruda– ha seguido obedeciendo el dictado de las voces interiores, aprendidas en Asia. El *Memorial de Isla Negra* contiene varios poemas que serían inexplicables si no supiéramos nada acerca de las vivencias asiáticas de Neruda.

Convertir la vida, la experiencia, en poesía, es, casi siempre, pasar del caos al orden –incluso cuando el orden sigue reflejando el caos. Los que conocemos personalmente a Paz y hemos hablado con él de sus experiencias en Asia creemos –yo, por lo menos– que estas experiencias no han sido, sobre todo al principio, precisamente, agradables; al contrario. Pero han *sido*, y por lo tanto la vida y la obra del poeta se organizan alrededor de lo que tiene ese duro perfil que le da la existencia. El Purgatorio no revela menos la realidad, no posee menos densidad poética, que el Paraíso. El Oriente que nos ofrece la poesía de Octavio Paz en estos últimos años es un oscuro y caótico Purgatorio –un purgatorio a veces muy bello, otras horrible, sobrepoblado, con el suelo manchado de excrementos y de esos infinitos escupitajos rojizos que producen los no menos infinitos masticadores de nuez de betel. Todo ello se funde, se vivifica en mutua simbiosis: vida y poesía se apoyan una en otra, en equilibrio inestable pero duradero.

Pasemos de lo general a un texto concreto: un fragmento de "Vrindaban". (Subrayemos que la ausencia de puntuación, herencia europea de los estilos surrealistas de los años veinte, hace difícil separar fragmentos en el poema de Paz: es un "poema-serpiente", se alarga, indefinido, y parece morderse la cola, si bien no en la forma deliberada en que "Piedra de sol" lo hace.)

Saltimbanqui
mono de lo Absoluto
garabato
en cuclillas
cubierto de cenizas pálidas
un sadú me miraba y se reía
Desde su orilla me miraba
lejos lejos
como los animales y los santos me miraba
Desnudo desgreñado embadurnado
un rayo fijo los ojos minerales[3]

[3] Octavio Paz, *Ladera este*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 60. En las notas a este poema (p. 178) Paz aclara: "Sadú: asceta vagabundo, religioso sin domicilio fijo". Añadiremos aquí que estos ascetas suelen viajar totalmente desnudos y embadurnados de barro e inmundicias, todo lo cual tiene un valor simbólico: rechazo de lo superfluo, negación de la aparente belleza corporal. *Ladera este* contiene –creemos– lo esencial

Creemos que este fragmento basta para mostrar el carácter sincrético de los poemas "orientales" de Paz. Por una parte, uso de palabras técnicas –sadú– que presuponen un conocimiento concreto de la India. Por otro, la degradación, ágil y atrevida, del santón oriental, que es calificado de "saltimbanqui" y de "mono de lo Absoluto": estamos en una vertiente irónica, occidental, que desvaloriza al "garabato en cuclillas" que nos mira desde su lejana orilla. Pero lo esencial es que Paz ha intuido el carácter desorbitado e inclusivo de la vivencia oriental: "Como los animales y los santos me miraba". La actitud occidental, analítica, tiende a deslindar lo que en el hombre apunta hacia lo animal de lo que en él tiende hacia lo alto –las estrellas, las ideas platónicas, lo angélico. El hombre, "el junco que piensa", está a medio camino entre el ángel y el animal: Pascal, y con él los pensadores occidentales, tratan de situarlo precisamente en este "*juste milieu*", "*ni ange ni bête*"; los pensadores orientales, más amplios y menos estrictos en sus definiciones, lo ven abarcando ambas vertientes: el santón que Paz vislumbra, desnudo y sucio, participa de "los animales y los santos". Nos ofrece, además, una visión –muy occidental– de circo y de parque zoológico, es, también, saltimbanqui y –visión caricaturesca, a medias irónica– "mono de lo Absoluto". La visión es sobrecogedora en su ambigüedad: ante nosotros se despliega una presencia, rechazada en parte, y en parte admirada. Nada hay en ella que pueda calificarse de artificial o "literario": poesía y verdad, en apretada fusión. Finalmente, la comparación del sadú con un mono nos recuerda un breve poema –un haikú– de José Juan Tablada:

de la poesía de Paz influida por el Oriente. En un breve prefacio a las notas que siguen después de los textos poéticos en *Ladera este*, Paz señala: "Con la excepción de 'Cuento de dos jardines', compuesto durante una travesía marítima entre Bombay y Las Palmas, en noviembre de 1968, todos los poemas de este libro fueron escritos en India, Afganistán y Ceilán. Como en algunos pasajes aparecen palabras y alusiones a personas, ideas y cosas que podrían extrañar al lector no familiarizado con esa región del mundo, varios amigos me aconsejaron incluir, al final de este volumen, unas cuantas notas que aclarasen esas oscuridades –y otras no menos superfluas. Los obedezco, con el temor (¿la esperanza?) de que estas notas, lejos de disiparlos, aumenten los enigmas" (p. 173). Algunos de los poemas recogidos en *Ladera este* se publicaron sueltos, en revistas, lo cual ayuda a fecharlos, ya que con frecuencia en estos casos el propio autor les asigna fecha. Tales poemas sirvieron de base al estudio –interesante y perspicaz– del crítico italiano Giuseppe Bellini, "Octavio Paz. L'esperienza asiatica nella sua poesia" (*Quaderni Ibero-Americani*, n. 34, 1966). Por desgracia la fecha de redacción y publicación de su estudio, anterior a la publicación de *Ladera este*, le impidió conocer y analizar algunos de los más interesantes poemas "orientales" de Paz.

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida![4]

(Esta aproximación entre los dos poemas, el de Paz y el de Tablada, no es ociosa, a pesar de las diferencias esenciales que los separan; en ambos se subraya la imposibilidad de una comunicación verbal; el poema de Paz continúa: "Yo quise hablarle / me respondió con borborigmos". Paz admira a Tablada, sobre todo el de la última época, el primer gran "orientalista" de la poesía mexicana anterior a Paz.)

**Un posible precursor**

Poeta y periodista, Tablada se formó en el modernismo, colaboró en la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*; esta última lo envió al Japón en 1900; bastó un corto viaje para que el poeta se enamorara definitivamente de todo lo oriental; la poesía china de Li Po, y sobre todo la japonesa con su tradición de haikú serán sus guías.

> Una parte de su obra –escribe Paz acerca de Tablada– me fascina: la escrita al final de su vida poética. No son muchos poemas pero casi todos son sorprendentes. Hai Kú y poesía ideográfica, humor y lirismo, el mundo natural y la ciudad, las mujeres y los viajes, los animales y las plantas, Buda y los insectos. Su poesía no ha perdido nada de su frescura, nada de su novedad. Tablada murió hace más

[4] José Juan Tablada, *El jarro de flores*, 1922. El poema de Tablada se encuentra incluido en *Poesía en movimiento*, antología publicada en México (Siglo XXI, 1966), con un prólogo de Paz en que, al ocuparse de los poetas jóvenes, lo hace empleando en sus clasificaciones y definiciones, como guía, el libro chino de predicciones, *Y King*. ¿Juego o método? Posiblemente ambas cosas a la vez. Nos parece interesante señalar este empleo porque subraya el orientalismo de Paz y lo extiende y aplica a la crítica literaria. Escribe Paz: "Para acercarme a este torbellino [la joven poesía mexicana] se me ocurrió una estratagema: oponer al movimiento el movimiento. La civilización china nos ha dejado un libro de oráculos, *Y King* o *Libro de las mutaciones*, que pretende condensar en ocho signos (trigramas) los cambios del cosmos, la sociedad y los hombres [...]. Me decidí a usar el *Y King* –como guía, no como oráculo– por varias razones [...]. Además, es un método que ha hecho sus pruebas conmigo: si me ha servido para escribir poemas (y no soy el único, también el músico John Cage usa el *Y King*), ¿por qué no emplearlo como un sistema de coordenadas? [...] En realidad, para mí no es método: es un juego. Como todos los juegos, obedece a leyes precisas. Como casi ningún juego, estimula la percepción y la imaginación" (*Poesía en movimiento*, cit. pp. 24-25).

de veinte años y aún no se ha publicado un volumen que recoja toda su poesía. Desde el principio fue visto con desconfianza. Es increíble la incomprensión con que recibieron sus mejores poemas un escritor admirable y un crítico eminente: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Los dos pensaron siempre que el gran poeta de su tiempo se llamaba Enrique González Martínez, no Ramón López Velarde ni José Juan Tablada.[5]

Y sin embargo creemos que Tablada ha sido para Paz un ejemplo, una inspiración de lo que puede lograr el impacto de la cultura oriental, pero no una guía poética: sus estilos son demasiado diferentes. Lo mejor en la poesía de Tablada es el poema muy breve, de tipo japonés, como el hermoso poema en que describe el bambú:

Cohete de larga vara
el bambú sube se doblega
en lluvia de menudas esmeraldas.[6]

Paz conoce perfectamente los orígenes, la técnica, las posibilidades del haikú: nos ha dejado constancia de todo ello en su prólogo a la traducción que el propio Paz y Eikichi Hayashiya hicieron de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho (publicada en 1957), antes, pues, de sus años en Nueva Delhi. Pero Paz ha escrito pocos poemas cortos, y éstos, como veremos más adelante, tienden al aforismo o a la ironía.[7]

[5] Ibid., p. 13.

[6] En "Un día..." (1919), incluido también en la antología *Poesía en movimiento* (p. 446). Observemos de paso la importancia que tienen los viajes en la producción de algunos poetas mexicanos. Como ha observado certeramente Max Aub, "Si no viaja más allá de sus fronteras, el mexicano escribe poco. Por no decir sí, calla; tal vez para que no sepan cómo es. *La serpiente emplumada. El poder y la gloria, El tesoro de la Sierra Madre*, procuran ahondar más en México que muchas novelas autóctonas. *Ulises criollo, El águila y la serpiente, La sombra del caudillo*, fueron escritas en voluntario exilio. Los poetas mexicanos de obra larga han pasado muchas temporadas fuera de su patria: lo mismo Amado Nervo que Enrique González Martínez, Alfonso Reyes que Octavio Paz. Los que no han viajado son mucho más parcos, lo mismo Díaz Mirón que Othón, Ramón López Velarde que Alí Chumacero" (*Poesía mexicana, 1950-1960* [selección, prólogo y notas de Max Aub], Aguilar, México, 1960, p. 18 del prólogo). Sin los viajes (a España en 1937, a Francia numerosas veces, a la India y otros países del Oriente a partir, sobre todo, de 1962) la poesía de Paz sería, sin duda, distinta de como es.

[7] Por poemas cortos entendemos aquí poemas de menos de diez versos. Entre los poemas cortos irónicos: "El otro" (*Ladera este*, cit., p. 31), "Caza real" (p. 33), "Epitafio de una vieja" (p. 35), "Efectos del bautismo" (p. 45), "Madurai" (p. 49) (un poco más

En rigor no encontrarnos en *Ladera este* más que unas pocas huellas de la poesía japonesa: dos poemas, en particular, pueden ser comparados, por su brevedad, a los haikai. Uno de ellos se titula "Aparición":

Si el hombre es polvo
esos que andan por el llano
son hombres[8]

Poema "eléctrico", cargado de sentido, con un mínimo de palabras. Como el propio Paz escribe en su ya citado prólogo a *Sendas de Oku*: "Quizá el genio de Basho reside en haber descubierto que, a pesar de su aparente simplicidad, el haikú es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo".[9] Diríase que el breve poema de Paz que hemos citado emplea una técnica japonesa, de relámpago poético, de súbita iluminación –como la que propone el budismo zen– pero que surge directamente de su experiencia hindú, y por tanto nos revela la realidad de las llanuras polvorientas aplastadas por el sol. Si comparamos el poema de Paz con un haikú de Shiki (citado en el prólogo a Basho) veremos cómo una misma técnica puede evocar dos paisajes bien diferentes:

Si me vuelvo,
ese pasante
no es más que bruma...[10]

largo que los demás, doce versos, en que aparece un "Director de The Great Lingam Inc./Compañía de Autobuses de Turismo"). En nota a "El día de Udaipur", Paz había ya aclarado: "Lingam: símbolo fálico de Shiva".) También en la categoría mencionada caben la "Canción mexicana", una de las "Intermitencias del Oeste" (p. 66), y la "Canción rusa" (p. 64).

[8] Ibid., p. 55. El poema no pierde vigor por estar construido sobre la base de un falso silogismo, del tipo de: "Todos los hombres son mortales; Sócrates es mortal; luego, Sócrates es hombre". Al contrario: el efecto de sorpresa –pasamos de una declaración general ascético-religiosa a la imagen concreta de unas figuras diminutas y polvorientas en la lejana llanura– crea su propia lógica y ayuda a darle la vuelta, como un guante, al aforismo ascético, a usanza de lo que hacían los surrealistas con los proverbios tradicionales y las frases hechas.

[9] Matsuo Basho, *Sendas de Oku* (traducción directa del japonés de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya), Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957, p. 18.

[10] Ibid., p. 18.

Es decir, los poemas breves de Paz recrean la actitud poética de los maestros japoneses, pero adaptándola a circunstancias muy distintas, y de ello nace una poesía que sale de la experiencia, no de la literatura. (También Van Gogh y otros pintores de su época se inspiraban a veces en estampas y grabados japoneses, pero lograban imponer a su inspiración una personalidad bien precisa y original.)

Daremos otros dos ejemplos de haikú o "cuasi-haikú" en los poemas de *Ladera este*. El primero se titula "Prójimo lejano":

> Anoche un fresno
> a punto de decirme
> algo –callóse.[11]

Brevedad, misterio. El poema es totalmente original, totalmente de Paz, y sin embargo –además y por encima de la originalidad, como un don no esperado– tiene el mérito de evocar en el lector otros poemas de la tradición española, reciente o remota: un poema de Juan Ramón Jiménez –el más "oriental" de todos los poetas españoles modernos– de *Romances de Coral Gables*, en que el poeta oye hablar a los árboles;[12] y también el viejo cosante de Hurtado de Mendoza, "Aquel árbol que mueve la hoja". En su *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* Paz subraya las correspondencias, las vibraciones internas, que existen en lo que llamamos una tradición cultural:

> La significación de Quevedo no se agota en su obra ni en la del conceptismo del siglo XVII; el sentido de su palabra lo encontramos más plenamente en algún poema de Vallejo aunque, por supuesto, lo que dice el poeta peruano no es idéntico a aquello que quiso decir Quevedo. El sentido se transforma sin desaparecer: cada transmutación, al cambiarlo, lo prolonga. La relación entre una obra y otra no es meramente cronológica, o, más bien, esta relación es variable y altera sin cesar la cronología: para *oír* lo que dicen los poemas de la última época de Juan Ramón Jiménez hay que leer una canción del siglo XIV (verbigracia: *Aquel árbol que mueve la hoja...*, del almirante Hurtado de Mendoza). La idea de Lévi-Strauss nos invi-

[11] O. Paz, *Ladera este*, cit., p. 79.

[12] "La soledad era eterna / y el silencio inacabable. / Me detuve como un árbol y oí hablar a los árboles" (Juan Ramón Jiménez, *Romances de Coral Gables*, Stylo, México, 1948, p. 38).

ta a ver la literatura española no como un conjunto de obras sino como una sola obra. Esta obra es un sistema, un lenguaje en movimiento y en relación con otros sistemas: las otras literaturas europeas y su descendencia americana.[13]

La cita es larga, pero vale la pena. Nos invita a proponer que uno de los contactos entre esta obra –única, total– que compone el "sistema poético español" y dos otros sistemas –uno, muy cercano al primero, que de él ha nacido: la poesía hispanoamericana; otro, muy alejado, la poesía japonesa– tiene lugar, precisamente, en las tres líneas del poema de Paz que hemos citado. Un largo y complejo puente ha sido tendido por obra y gracia de unas pocas palabras cuidadosamente escogidas.

Terminemos ahora el examen de la "ladera japonesa" de *Ladera este* con el examen de dos "cuasi-haikais". El primero es la descripción de un pájaro, "naturaleza viva", miniatura en movimiento. Se titula "La exclamación":

Quieto
no en la rama
en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí[14]

Llegamos a la definición final, al ser del pájaro, mediante una serie rápida de aproximaciones, que nos llevan a insertar lo temporal y fugitivo, el instante, como parte misma de la definición, del ser del colibrí; incluso la tipografía nos ayuda a visualizar los movimientos laterales, casi imperceptibles, con que el colibrí se desplaza, incluso cuando parece quieto. Pero el poema, a pesar de ser muy breve, posee una longitud y un ritmo que lo apartan del haikú ortodoxo. Finalmente, "En los jardines de los Lodi" (una nota aclara: "Los mausoleos de la dinastía Lodi (1451-1526), en Delhi"):

[13] O. Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, cit., pp. 131-32.

[14] O. Paz, *Ladera este*, cit., p. 78. Quizá el título significa que el pájaro es un breve signo de exclamación sobre la flor o la rama.

En el azul unánime
los domos de los mausoleos
–negros, reconcentrados, pensativos–
emitieron de pronto
pájaros[15]

Brevedad, concisión: primero se establece el lugar y el tiempo –luz diurna, cielo azul, contraste entre el azul claro y los domos negros– y después el disparo de la acción, como si los pájaros hubieran sido "pensados" o "dichos" por los domos oscuros. También en este caso nos hallamos frente a un poema cuya técnica esencial es japonesa, pero que recibe un desarrollo autónomo, algo más amplio, y además determinado por el lugar geográfico (las cúpulas no desempeñan papel importante en la arquitectura del Japón, y en cambio sí en la de la India).

Todo lo cual nos ha ido apartando considerablemente de José Juan Tablada: se impone la conclusión de que los poemas japoneses de Tablada resultan demasiado japoneses, siguen la tradición con excesiva fidelidad, para poder haber inspirado a Paz –que, por otra parte, conoce bien esta tradición, directamente y no de segunda mano, y hace uso de ella con gran flexibilidad, adaptándola a sus experiencias en la India. (Habría que descartar también la influencia de los poemas caligráficos de Tablada en el único "poema concreto" de *Ladera este*, la composición titulada "Custodia": Paz conoce directamente, por supuesto, no sólo los caligramas de Apollinaire, sino, además, la poesía "concreta" brasileña de hoy.) Si nos hemos referido a Tablada, ha sido únicamente para indicar que el "encuentro de Oriente y Occidente" que Tablada representa es, quizá, un milagro, pero, en todo caso, un milagro repetible, y esta vez –la poesía de Paz– dentro de un marco más amplio: más flexibilidad, interpretación más personal de un estilo histórico. No encontraremos en Tablada, por ejemplo, un "cuasi-haikú" introspectivo y filosófico –negador del yo y de la conciencia, y por tanto a medio camino entre Zen y la sensibilidad hindú, o, mejor dicho, abarcando ambas maneras de ver el mundo– como el titulado "Dónde sin quien":

No hay
ni un alma entre los árboles

[15] Ibid., p. 24.

Y yo
no sé adónde me he ido [p. 88.]

El poeta niega su presencia –¿su identidad?– en el mismo instante en que la manifiesta, escribiendo o pensando el poema. El ser equivale al no ser: la serpiente poética se muerde la cola y desaparece. También es original el construir un poema largo ("El día en Udaipur", pp. 25-28) a base de haikais –tres versos– enlazados por frágiles "cuasi-haikais" de dos versos. Cada parte del poema tiene su identidad propia, es un pequeño poema. Por ejemplo:

Tu frente, el lago:
lisos sin pensamientos.
Salta una trucha.

Y sin embargo, el conjunto compone un relato, tiene una unidad indiscutible, y forma parte de un ciclo que, a su vez, se borrará, para seguir más tarde en otra parte: el ciclo termina, aunque sabemos que no termina del todo: "Eso que he visto y digo, / el sol, blanco, lo borra".

Quizá en esta composición es donde más claramente resalta la versatilidad de la técnica de Paz, su carácter sincrético: aprovechando las lecciones técnicas de la poesía japonesa –brevedad, intensidad– consigue un poema que en su multiforme fluir, en su abundancia cíclica, nos transmite claramente una imagen hindú: si la visión japonesa es un delicado microcosmos –que cada jardín japonés reproduce en abreviada y artística síntesis– hay en la concepción hindú de la realidad una amorfa y delirante abundancia que Paz sabe reproducir.

**Del caos al arte**

Lo que deseamos subrayar, ante todo, es que el orientalismo de los poemas de Paz en estos últimos años es auténtico en grado sumo. La literatura occidental nos ofrece un número no escaso de orientalistas "de pacotilla". Sabemos –nos lo dice, entre otros, Rubén Darío, que en alguna ocasión había flirteado con la guardarropía oriental– que Téophile Gautier "adoraba a las princesas chinas". Por cada Lafcadio Hearn podríamos enumerar docenas de visiones apresuradas e imprecisas del Oriente elaboradas por plumas occidentales. Paz acompaña su interpretación artística e intuitiva de un Oriente –en el que ha vivido largos años– con una sólida investigación de las carac-

terísticas esenciales de la visión oriental del hombre: de ahí que el poeta quede reforzado por ese doble que es el investigador, el filósofo, el ensayista. Unas pocas citas muestran hasta qué punto Paz consigue penetrar esta dura y opaca superficie que –para la mayoría de los observadores occidentales– oculta la existencia oriental, el modo de ver el mundo de los orientales. Por ejemplo:

> Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio es también lenguaje para nosotros. La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar a su silencio. [...] Lévi-Strauss señala la ausencia de monumentos cristianos en Taxila. No sé si está en lo cierto al pensar que el Islam impidió el encuentro entre el budismo y el cristianismo, pero no se equivoca al decir que ese encuentro habría disipado el hechizo terrible que ha enloquecido a Occidente: su carrera frenética en busca del poder y la autodestrucción. El budismo es la malla que falta en la cadena de nuestra historia. Es el primer nudo y el último: el nudo que, al deshacerse, deshace la cadena. La afirmación del sentido histórico culmina fatalmente en una negación del sentido... un doble movimiento que une al principio con el fin: aquello que nos propuso el Buda al comienzo de nuestra historia quizá sólo es realizable al terminar: únicamente el hombre libre del fardo de la necesidad histórica y de la tiranía de la autoridad podrá contemplar sin miedo su propia nadería.[17]

Vemos en estas breves citas –sintéticas, concentradas, definiciones no solamente del Oriente, sino también, como complemento, del Occidente– que el pensamiento de Paz procede por intuiciones brillantes y globales, de las que extrae consecuencias inmediatas, incluso urgentes, para nuestro vivir cotidiano occidental. Lo oriental no es para Paz una "afición", un "*hobby*", sino más bien parte –importante, imprescindible– de un esfuerzo encaminado a definir al hombre, al hombre del presente y de la historia, de una y otra cultura, para ha-

[16] O. Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, cit., p. 125.
[17] Ibid., pp. 123-24.

llar a través de este difícil ejercicio intelectual –y emotivo– una crítica y una corrección, es decir, una posible solución a los urgentes problemas que nos asedian. El humanismo de Paz es siempre un humanismo "comprometido", sin dejar por ello de ser un riguroso análisis y comparación de varias culturas; al contrario, es "comprometido" precisamente porque el Oriente le da armas y recursos para comprender mejor la situación del hombre occidental. De ahí que *Ladera este* no sea un libro de poemas exclusivamente orientales o, mejor dicho, inspirados por la cultura oriental. De vez en cuando aparecen poemas inspirados por sus recuerdos de Occidente, sobre todo de México. En varias ocasiones –cuatro– estos poemas reciben un nombre preciso: "intermitencias del Oeste". Pero varios otros poemas merecen también este nombre. Irónicos o críticos, algunos de ellos son breves esbozos, viñetas dignas de una antología, como, por ejemplo, "White Huntress", en que utiliza un recuerdo mítico occidental –la diosa Diana, la Artemisa cazadora– para describir a una turista anónima, perfilada ante el horizonte hindú (y en este caso el *white woman's burden,* las maletas y el fusil *Holland and Holland,* lo cargan los indígenas):

> No lejos del *dak bungalow,*
> entre bambúes y yerbales,
> tropecé con Artemisa.
> Iba armada de punta en blanco:
> un *cooli* cargaba el *Holland and Holland,*
> otro el *vanity case* y la maleta
> con los antibióticos y los preservativos. [p. 29.]

El marco neocolonialista, los nombres de marcas –el del fusil– y los antibióticos y preservativos de la maleta que Paz adivina contribuyen poderosamente a establecer el ambiente irónico. Como señala T. S. Eliot al describir las orillas del Támesis en "La tierra baldía", "*the nymphs are departed*". La verdadera Artemisa no aparece, y esa turista que la sustituye no merece por parte nuestra más que un guiño irónico. (Las palabras "técnicas", subrayadas, contribuyen a romper toda ilusión mágica.)

Debemos señalar también, aunque sea de paso, que el poema de *Ladera este* que mayor difusión ha alcanzado es, precisamente, una de estas "Intermitencias del oeste", inspirada por la violencia gubernamental y antiestudiantil que tuvo lugar poco antes de los Juegos Olímpicos de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Aquí también la

interferencia de lo antiguo y lo moderno, esta vez lo moderno trágico, acentúa las oposiciones irónicas en el seno del poema:

> (Los empleados
> municipales lavan la sangre
> en la Plaza de los Sacrificios.) [p. 68.]

(Paz explica, en una nota sucinta, que podríamos definir con la palabra inglesa de *understatement*: "El Comité Organizador del Programa Cultural de la Olimpiada en México me invitó a escribir un poema que celebrase el "espíritu olímpico". Declíné la invitación, pero el giro de los acontecimientos me llevó a escribir este pequeño poema, en conmemoración de la matanza de Tlatelolco". Agreguemos que el poema ha corrido de mano en mano, en México, poco después de ser escrito, en ediciones mimeografiadas o escritas a mano, y ha sido además ampliamente difundido, en versiones inglesa, francesa, etcétera, por la *New York Review of Books* y varias revistas europeas.) Interferencias occidentales son también, sin duda, por lo menos en parte, el poema dedicado a la música –y los silencios: de ahí el enlace con el Oriente– de John Cage, "Lectura de John Cage" y la "Carta a León Felipe". También en un poema esencialmente inspirado por la India, "Viento entero", hallamos referencias a un barrio de París, a un verso de Rubén Darío, a la frase atribuida al general Anaya, que al rendir Churubusco a Scott exclama, según rezan los libros de historia de México: "Si hubiera parque no estarían ustedes aquí", y a la reciente intervención norteamericana en Santo Domingo. Lo cual no impide que el poema exprese vivencias de la India: sabemos que el carácter de la cultura hindú es abierto, sincrético, acumulativo, y por tanto estos detalles, estas "formas decorativas" o interferencias occidentales, se funden perfectamente en un conjunto continuo y en cierto modo amorfo –deliberadamente amorfo. No es, probablemente, un azar el que Paz introduzca, en un presente concreto, abierto y contemplativo, que es el presente de este poema, elementos históricos que llegan de distintas procedencias: del México decimonónico y de la actualidad más estrictamente contemporánea. Parece decirnos, no que la historia no importa o no existe, sino que la experiencia hindú, a su manera, trata de transformar el caos en arte. La prosa de Paz, creemos, ayuda a esclarecer y reforzar sus intuiciones poéticas: "La actitud de la India ante la historia es aún más asombrosa", escribe comparándola con la de los antiguos mexicanos:

> Presumo que ha sido una respuesta al hecho que ha determinado la vida de los hombres y las instituciones en el subcontinente desde hace más de cinco mil años: la necesidad de coexistir con otros grupos humanos distintos en un espacio infranqueable y que, aunque parezca inmenso, era y es fatalmente limitado... Haya sido esta la causa o sea otra la razón de la aversión por la historia, lo cierto es que ninguna otra civilización ha sufrido más sus intrusiones y ninguna la ha negado con tal obstinación. Desde el principio la India se propuso abolir la historia por la crítica del tiempo y la pluralidad de sociedades y comunidades históricas por el régimen de castas. La infinita movilidad de la historia real se transforma en una fantasmagoría centelleante y vertiginosa en la que los hombres y los dioses giran hasta fundirse en una suerte de nebulosa atemporal; el mundo abigarrado del acontecer desemboca o, mejor dicho, regresa a una región neutra y vacía, en la que el ser y la nada se reabsorben.[18]

Paz señala también que frente a la diversidad y heterogeneidad de los distintos grupos étnicos que componen el país, la India no impone una unidad arbitraria, sino "el reconocimiento de cada particularidad y su integración en un sistema más amplio. La crítica del tiempo y el régimen de castas son los dos polos complementarios y antagonistas del sistema indio. Por medio de ambos la India se propone la abolición de la historia".[19]

Estas citas son, creemos, indispensables para comprender en qué forma Paz traduce su experiencia de la India en esos poemas centrales, a la vez subjetivos y objetivos, internos y exteriores, que son, por ejemplo, "Viento entero" y "Vrindaban", "El balcón" y "Maithuna".

"El balcón", fechado el 12 de julio de 1963, es probablemente uno de los primeros poemas largos inspirados por la experiencia hindú de Paz, quizá el primero. Visión nocturna de Delhi –más exactamente, de Nueva Delhi– desde un balcón de hotel, visión gigantesca y desolada que empequeñece al hombre y sus creaciones:

> Oigo la vibración del cielo bajo
> sobre llanos en letargo
> Masas enormes cónclaves obscenos

[18] Ibid., pp. 83-84.
[19] Ibid., p. 84.

nubes llenas de insectos
aplastan
indecisos bultos enanos
(Mañana tendrán nombre
erguidos serán casas [...]) [p. 11.]

Respiramos un ambiente recalentado y malsano, como si el monzón se hubiera retrasado. Vértigo, caos,

Vieja Delhi fétida Delhi [...]
En una hoja de higuera
comes las sobras de tus dioses
tus templos son burdeles de incurables
estás cubierta de hormigas

La descripción de la gran ciudad inmóvil, sin defensa, abandonada a la noche y a su propia miseria, nos recuerda el hermoso poema, "Entrada en materia", con que se inicia otro libro anterior de Paz, *Salamandra*. También en "El balcón" hallamos que la experiencia de un universo exterior desolado y tormentoso hace que el poeta se reconcentre, que "vuelva en sí", que recobre su personalidad que la visión inmensa le había hecho perder. Y entonces nos hallamos con un relámpago intuitivo, con la aproximación de los contrarios que solamente se da muy pocas veces y ejerce siempre un poderoso efecto de sorpresa:

por un instante vi la vida verdadera
Tenía la cara de la muerte
eran el mismo rostro
disuelto
en el mismo mar centelleante [p. 13.]

Es una especie de iluminación, de *satori* instantáneo, de contradicción y paradoja hechos visión. A partir de este momento el eje del poema gira y nos lleva hacia otra dirección, introspectiva y filosófica. La presencia de la muerte y el no yo no bastan para borrar el ansia de vida, y el poema termina afirmando el yo, si bien en forma incierta y futura:

hambre de encarnación padece el tiempo
Más allá de mí mismo
en algún lado aguardo mi llegada. [p. 16.]

Como señala Giuseppe Bellini,

> En "El balcón" recibimos, pues, una profunda lección de vida. Para Paz el hecho positivo es que la verdadera vida se identifica con la muerte: hecho que Paz halla en el mundo hindú... La esencia de la muerte se le presenta a Paz concretamente a través del tormento de la memoria y sus vértigos, concentrado en el verso: lo que viviste hoy te desvive. El poeta, sin embargo, no rechaza este tormento; al contrario, lo acepta plenamente como medio concreto para revivir el tiempo.[20]

Señalemos, para completar lo que apunta el crítico italiano, dos observaciones. La primera, quizá marginal: la falta de puntuación de este poema –no hay comas, ni puntos, ni punto y coma, etcétera– no es mera técnica "de vanguardia", sino más bien un recurso que da mayor fluidez al poema y a las ideas en él expresadas, haciendo más fluidas –y a veces más inesperadas– las transiciones entre una frase y la siguiente, entre una visión y su contrario, entre la imagen de la vida y la cara de la muerte. La segunda es que, sin negar el papel –indudable, quizá indispensable– de la experiencia hindú en esa identidad de contrarios que el poema contiene y a la que hemos aludido, creemos que se encuentra, explícita o no, en buena parte de lo que Paz ha escrito, en prosa o en sus poemas, antes de su viaje a la India. Paz ha tratado de enfrentarse con "la otredad" y llegar a "la otra orilla", en que pactan los contrarios: en *El arco y la lira* o en el *Laberinto de la soledad*, y en los mejores poemas de *Libertad bajo palabra*, su intento ha sido ir más allá de la experiencia concreta e individual –por importante y fundamental que esta experiencia sea– para hallar un punto de llegada, o un eco, o un diálogo, que abra horizontes más amplios. Poeta de la vitalidad, la libertad y el erotismo, Paz sabe que la vida desemboca en la muerte, es limitada por ella, la prefigura y en cierto modo la necesita para definirse plenamente. La actitud hindú –crítica de la historia, del tiempo, de la finitud– no ha hecho más que reforzar

[20] G. Bellini, art. cit, p. 105.

ideas ya existentes en el poeta. No olvidemos –como tampoco por su parte olvida Bellini– que Paz llega a la India ya formado, dueño de una visión poética y una técnica precisas. El mismo Bellini señala:

> La experiencia de Octavio Paz, en esencia, es bastante distinta de la de Pablo Neruda, quien sin embargo extrajo en gran parte su propia experiencia del mundo hindú. Tal cosa puede depender de múltiples razones: principalmente de la diferencia de personalidad, pero, también de la época bien diversa en que tuvo lugar, en cada caso, la experiencia asiática: Neruda llega a Asia, en efecto, durante su época juvenil, cuando no era todavía un poeta bien definido; Octavio Paz llega a la India siendo ya poeta completo y hombre maduro, artista claramente reconocido en los ambientes internacionales, y teniendo ya en su activo, además de su obra poética, ensayos de crítica literaria y de profunda indagación espiritual como son, entre otros, *El laberinto de la soledad*. Podríamos afirmar que la experiencia asiática de Neruda es más intuitiva en esencia, mientras que en la de Paz hallamos más subrayado el razonamiento filosófico.[21]

Paz y Neruda: dos grandes poetas de hoy, ambos impregnados de experiencia no occidental, uno de ellos como raíz de su evolución, como trampolín mágico que hace posible su gran salto mortal, y otro, Paz, extendiendo a través de dicha experiencia su palabra poética y su visión del mundo en círculos cada vez más amplios. En ambos casos

[21] Ibid., p. 104. Bellini señala también: "La experiencia de Asia ha adquirido, en esencia, un signo positivo para Octavio Paz, pues ha contribuido a que encontrara las raíces vitales que había estado buscando en toda su poesía anterior. Frente a un mundo tan cargado de problemas, pero también de presencias íntimamente fortificantes, Paz no recibe el mensaje como hizo Neruda, del sentido desesperado de la nulidad del hombre, sino más bien el de su insustituibilidad y eternidad, como instante imprescindible de la historia del mundo" (p. 107). Para contrastar esta experiencia positiva (y que se va afirmando cada vez más en el libro de Paz: basta comparar uno de los primeros poemas "El balcón", con los escritos hacia el final, como "Viento entero"); con la de Neruda, léase el capítulo V, "La prueba de fuego", de la interesante biografía de Neruda, por Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda* (Losada, Buenos Aires, 1966, pp. 55-75). En particular una cita del propio Neruda: "El Oriente me impresionó como una grande y desventurada familia humana, sin dejar sitio en mi conciencia para sus ritos y para sus dioses. No creo, pues, que mi poesía haya reflejado otra cosa que las sensaciones de soledad de un forastero en aquel mundo violento y extraño" (p. 61).

la experiencia y la cultura occidentales –específicamente el surrealismo francés, anclado a su vez para los dos poetas en una vasta evolución que sale de lo hispánico y se internacionaliza con los modernistas, con Rimbaud, con tantos otros precursores de la poesía de hoy– les sirve de correctivo, de punto de apoyo, de lente de aumento, y, en definitiva, de puente para pasar de sí mismos a la experiencia más amplia, sin orillas –casi sin orillas– que el mundo asiático representa.

Vale la pena detenerse en "Viento entero", no solamente porque es un poema largo –y además escrito después de 1964, cuando la experiencia hindú ha penetrado ya completamente en la conciencia del poeta–, sino porque, creemos, es uno de los más significativos de *Ladera este*. No, quizá, el más logrado; no importa. En el poema se repite un *leitmotiv* de singular importancia: "El presente es perpetuo". La frase aparece una y otra vez. Relacionada con la idea –expuesta por el propio Paz, y que hemos mencionado anteriormente– de que la civilización hindú rechaza o soslaya la historia, la frase adquiere su pleno significado. Un presente perpetuo aniquila el devenir –y al mismo tiempo la idea de progreso, tan occidental, y la "apariencia del cambio", otra "ilusión" occidental– y el pasado, la historia. De ahí que desde el comienzo del poema, desde esa primera frase, nos hallemos plena y deliberadamente instalados en una manera hindú de ver las cosas –el mundo, el poema que esa visión engendra. El título, de la sección que comienza con este poema es también significativo: "Hacia el comienzo", es decir, una excursión o penetración poética hacia el pasado, hacia los orígenes de la cultura hindú. "El viento acaba de nacer / sin edad / como la luz y como el polvo": nos hallamos en presencia de lo elemental, que contrasta con los detalles modernos, "timbres motores radios" y los absorbe sin dificultad. El presente perpetuo está hecho de fragmentos que unifica la conciencia del poeta, de gritos de los niños, "príncipes en harapos", y de la visión momentánea de una muchacha en París: "la tomé de la mano / juntos atravesamos / los cuatro espacios los tres tiempos"; dos o tres pájaros "inventan un jardín", tras de lo cual el poema se abre en el tiempo y en el espacio, con una alusión a la intervención norteamericana en Santo Domingo y un incidente histórico, en la India del siglo XVIII, una visita al castillo abandonado de Datia, un encuentro erótico –otra vez el presente–, una visita a la vieja región de Bactriana, la frontera de la Rusia asiática se vislumbra, cae la noche, y al mismo tiempo, en este perpetuo presente en que "los universos se desgranan", el fluir de lo inmenso –astros, espacios, viento– se conjuga con el latido del corazón

de una mujer dormida y con la presencia de los dioses: "El presente es perpetuo / En el pico del mundo se acarician / Shiva y Parvati / Cada caricia dura un siglo" y el remolino nos arrastra: "para el dios y para el hombre / un mismo tiempo / un mismo despeñarse". Experiencia sincrética, global, en que vemos el todo y la parte al mismo tiempo, en que coexisten dioses y mendigos, y gracias a la cual la amada adquiere ese carácter especial, casi sobrenatural, que permite la fusión de los contrarios, la condensación y encarnación de fuerzas opuestas, de seres en conflicto: "Eres la llama de agua / la gota diáfana de fuego". (Paz se remonta con ello, no sé si conscientemente o no, pero creo que sí, a la vieja tradición petrarquista, tan poderosa aún en el Renacimiento y en Quevedo.) El tiempo no pasa, el presente es perpetuo, y sin embargo nos desplazamos en el tiempo, en un tiempo que parece hecho de irrealidades: "Gira el espacio / arranca sus raíces el mundo / no pesan más que el alba nuestros cuerpos / tendidos". El poema termina así no en el yo ensimismado del poeta, ni en la disolución ante el cosmos inasible e infinito, sino en una triple presencia: el yo existe ("yo veo a través de mis actos irreales / el mismo día que comienza"), frente al yo un mundo inmenso se desplaza, avanza por un tiempo y un espacio que por ser casi infinitos están fuera de la experiencia humana normal, y gracias al amor y la sensualidad se reconquista el equilibrio al final: los dos cuerpos tendidos de los enamorados, que "no pesan más que el alba", señalan, al final del poema, una pausa, una armonía después de la tempestad de tiempo y espacio que el poeta ha atravesado.

**Punto y contrapunto**

Creemos que todo lo señalado anteriormente nos permite afirmar que *Ladera este* se compone, por decirlo así, de una melodía y un contrapunto. La melodía serían los poemas largos, sincréticos, en que Paz destila su experiencia hindú y la combina con su experiencia estrictamente personal. Poemas como "El balcón", "Viento entero", o "Blanco" (quizá el más complicado de estos poemas, ciertamente el más largo, y que merecería un ensayo aparte: diríase "Piedra de sol" vuelta a escribir por un gran poeta hindú que, además, se interesara por la poesía concreta). Al lado de estos poemas largos, sirviendo de parcial contraste, pero también de complemento, los poemas breves: el esbozo rápido inspirado por la poesía japonesa, el retrato irónico, el breve madrigal. Poemas largos y cortos van alternando en el libro, que

empieza y termina con un poema largo ("El balcón", "Blanco"). Paz nos ofrece, pues, en su visión del Oriente, lo grande y lo pequeño, lo solemne y sagrado frente a lo irónico o lo instantáneo, en apretada síntesis –síntesis que abarca paisaje e historia, visiones del presente y del pasado, la conciencia de Paz y la presencia de la mujer amada, sosteniéndose juntas y explorando este universo oriental, que a su vez invade esa conciencia, la explora, ayuda a definirla: sea cual sea el rumbo que tome en el futuro la obra del poeta, la experiencia oriental –y la huella de esa experiencia– han de formar parte, y una parte importante, de la vida y la obra de Octavio Paz.

[*Revista Iberoamericana*, vol. 37, n. 74, enero-marzo de 1971.]

Eliot Weinberger

# Un cosmopolita en Asia

## Un continente de poetas

Paul Claudel fue a China en una misión diplomática, y el siglo comienza con su *Conocimiento del Este*: "Entiendo la armonía del mundo, ¿cuándo captaré su melodía?"

Victor Segalen fue a China en calidad de médico militar y escribió una historia de las estatuas de piedra. Publicó sus *Estelas*, a la manera china, en la imprenta de los padres lazaretos en Beidang, poemas semidisfrazados de traducciones que buscaban "trasladar el imperio chino al imperio del yo", poemas que serían tan intemporales, desapasionados, monumentales y ceremoniosos como los caracteres esculpidos en las tablillas funerarias, que se erosionan con lentitud, poemas que "no expresan, sino que significan, que son".

Arthur Walev nunca fue a Asia, jamás aprendió a hablar una sola palabra de chino o de japonés y se pasó la vida escuchando, en silencio, tratando de recrear lo que se había dicho.

Ezra Pound nunca fue a Asia: construyó su propio continente de textos e inventó el lenguaje del que habían sido traducidos. En su época de estudiante, encontró la palabra "*vórtex*" en un folleto sobre hinduismo que le había dado su novia, Hilda Doolittle (H. D.); practicó la respiración yoga toda su vida: creyó en una versión muy personal de la *kundalini* que tomó de Rémy de Gourmont. Tradujo algunas piezas noh de los manuscritos que heredó del orientalista Ernest Fenollosa, sin tener una idea clara de su forma, pero vio en éstos un modelo para "un largo poema en verso libre, un largo poema *imagiste*". Ese modelo iba ser el de los *Cantos* que, entre muchas cosas, incorporarían toda la historia dinástica de China tal y como la habían escrito los franceses. Compartía con Fenollosa la creencia de que el chino era "el idioma ideal del mundo", un idioma cuya escritura era una representación directa de las cosas que expresaba; que el "ideograma" –como el poema– devolvía el lenguaje a su concreción original. Al traducir los poemas que

un informante japonés había traducido para Fenollosa, Pound repitió muchos de los errores que ellos cometieron; otros los corrigió por intuición. Encontró su ideal del orden social en Confucio; tradujo las máximas que se le atribuyen a éste y detectó una rectitud confuciana en Thomas Jefferson y en Mussolini. En el manicomio escribió una extraña y espléndida traducción ideográmica del *Libro de las odas*; en este texto incorporó sus propias pseudoetimologías. Al final de su vida, al no poder contraer matrimonio con una joven discípula, se sintió embelesado por los poemas de amor suicida y los rituales religiosos de los nakhi, un pueblo de la frontera tibetana: "sin Mûanbpö / no hay realidad".

W. B. Yeats nunca fue a Asia, pero compartió una casa de campo con Pound mientras éste reescribía los documentos de Fenollosa, e inventó su propia forma de noh irlandés, basándose en los mitos celtas y en las danzas que le había visto ejecutar a Michio Ito, pese a que Ito estaba intentando escapar de la tradición japonesa. Yeats creía en el mito ario, en esa red de correspondencias que se extiende de Dublín a Benarés, y solía imprimir la esvástica hindú en las portadas de sus libros. Al final de su vida planeaba viajar a la India con Sri Purohit Swami, pero se lo impidieron problemas de salud. Por ello prefirieron ir a Mallorca, donde tradujeron diez de los Upanishads.

Hu Shih fue a Chicago en 1913, leyó "algunos 'no se debe' por un *imagiste*" de Pound, en la revista *Poetry*, y a su regreso a China –al haber encontrado en Occidente lo que Pound creía haber encontrado en el Oriente–, publicó "Propuestas tentativas para mejorar la literatura", manifiesto que es casi idéntico al escrito de Pound y que disparó la revolución literaria del movimiento del Cuatro de Mayo de 1919.

Blaise Cendrars afirmaba haber ido a China y que ahí los chinos le habían cambiado su seudónimo de Braise Cendrart (brasa-ceniza-arte). Su obra maestra, "La prosa del Transiberiano", narra un viaje a través de Rusia y Mongolia que culmina en Harbin, Manchuria. Se duda que realmente lo haya hecho. Su poema "Bombay Express" de 1914 es igualmente imaginario, y es memorable por dos líneas inmortales: "Este año o el siguiente / la crítica de arte es tan estúpida como el esperanto".

Rainer Maria Rilke nunca fue a Asia, pero vio en una escultura del Buda, como en casi todo lo que veía, una metáfora del artista: algo que encierra dentro de sí el universo, mucho después de que han muerto las estrellas.

Raymond Roussel fue a China e India en 1920, pero rara vez abrió las persianas de los camarotes o de las habitaciones de hotel por los que pasó.

Max Jacob nunca fue a Asia, pero declaró –¡oh, escándalo!– que las tres líneas de cualquier haikú eran infinitamente superiores a las trescientas páginas de la *Eve* de Péguy.

T. S. Eliot nunca fue a Asia, pero estudió sánscrito y pali en Harvard: pensaba convertirse al budismo así que insertó fragmentos de los Upanishads y los sermones del Buda en "La tierra baldía", y el *Bhagavad-Gita* en "Cuatro cuartetos": "Y llegué a la conclusión [...] de que mi única esperanza de penetrar verdaderamente en la esencia de ese misterio estribaba en dejar de pensar y sentir como europeo o norteamericano, lo que, por razones prácticas y sentimentales, no deseaba hacer".

Takamura Kotaro vio una escultura de Rodin que lleva el nombre de *Poesía* y comprendió que tenía que escapar. En 1906 salió de Tokio rumbo a Nueva York, Londres y París. Descubrió a Baudelaire, a Rimbaud y a los simbolistas. Tres años después, de regreso en su país, introdujo el uso del idioma vernáculo y del verso libre en la poesía japonesa.

Saint-John Perse fue a China en la década de los veinte como diplomático. Predijo una revolución campesina, y escribió un poema en prosa que narra la historia de la conquista de un reino imaginario del Asia central, *Anábasis*, que Eliot tradujo y que, en los años veinte y treinta, lanzó a cientos de poetas jóvenes.

Pablo Neruda pasó cinco años como diplomático en Burma, Ceilán, India y Singapur; vivía casi en la miseria, hablando muy mal el inglés y escribiendo los poemas de su mejor libro, *Residencia en la tierra*, poemas que se distinguen por su casi total privación de elementos asiáticos.

Bertolt Brecht y Antonin Artaud nunca fueron a Asia y nunca se conocieron, pero descubrieron simultáneamente el teatro oriental: una función de *kabuki* en Berlín, una compañía balinesa en París. Para ambos se trató de la revelación de un teatro ritual que era puramente físico, que trascendía el lenguaje y eliminaba el artificio escénico. De él derivaron sus disímiles teorías del efecto de distanciamiento y de la crueldad. Brecht reescribió la reescritura que hizo Arthur Waley de la pieza noh, *Taniko*, de Zenchiku, y la tituló *Der Jasager*

(*El que dice sí*), y luego la reescribió con el título *Der Neinsager* (*El que dice no*). Tomó una mala traducción de la pieza *El círculo de tiza*, que Li Hsing-Tao escribió en el siglo XIII, y la ubicó en el Cáucaso: su *Un hombre es un hombre* está inspirado en el Raj de Kipling; otras tres obras suyas –en especial *El alma buena de Sechuán*– se sitúan en China. En sus últimos años tradujo algunas de las traducciones que Waley había hecho de Po Chu-I, y entre los documentos que dejó al morir había una escena de una pieza inconclusa, *La vida de Confucio*, que iba a ser representada enteramente por niños.

Artaud nunca conoció al Dalai Lama, pero le escribió varias cartas: "Somos sus fieles servidores, oh, Gran Lama; denos, concédanos sus iluminaciones en un idioma que nuestras contaminadas mentes puedan entender".

Allen Ginsberg y Gary Snyder conocieron al Dalai Lama, si bien en una encarnación distinta que les pidió datos sobre los hongos alucinógenos.

W. H. Auden fue a China con Christopher Isherwood durante la guerra japonesa, escribió algunos de sus peores poemas y leyó a Trollope metido en un refugio mientras las bombas explotaban a su alrededor.

Vicente Huidobro nunca fue a Asia, pero sentado en París en la década de los veinte se preguntaba: "Cuando muevo el pie izquierdo / ¿qué hace con su pie el gran mandarín chino?"

Henri Michaux fue a todas partes del Asia, una parodia del fuereño, un bárbaro devoto de la dulzura del detalle e incontables generalizaciones agrias. Fue el traductor más radical del siglo de la poesía china y tomaba la página escrita, "que una vez cargada de caracteres, se convierte en algo atestado e hirviente, lleno de vidas y objetos, de todo aquello que puede hallarse en el mundo [...] aglomerado en forma tal que podría culminar en idea o deshilvanarse en poesía", y liberaba a los signos de su significación, con lo cual inventó una caligrafía de un lenguaje (o lenguajes) "apartado de las palabras, de las palabras de otras personas".

Hugh MacDiarmid fue a China en 1956, conoció a Mao, y realizó una lectura pública de su obra bajo retratos descomunales de Blake y Whitman. Escribió la historia de las traducciones occidentales del sánscrito en un poema de seis páginas.

William Carlos Williams nunca fue a Asia, pero antes de morir tradujo casi cuarenta poemas al alimón con David Rafael Wang, en ese tiempo el único supremacista blanco chino en Estados Unidos y, más tarde, el único Pantera Negra chino.

Charles Olson nunca fue a Asia, pero insertó misteriosamente las palabras de Mao, en francés –así como Pound había recibido la historia de China de los franceses–, en su meditación sobre los mayas "The Kingfishers", "Los martín pescadores": "*La lumière de l'aurore est devant nous!*"

Los poetas españoles nunca fueron a Asia, pues su oriente estaba más cerca y lo llevaban en la sangre. Pero Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca, durante la moda haikú de las dos primeras décadas del siglo, combinaron en poemas breves poesía japonesa y canciones folklóricas españolas, y Jiménez tradujo un libro de Tagore que más tarde sería imitado –algunos dirían plagiado– por el joven Neruda.

André Breton nunca fue a Asia, pero leyó a Susuki y a Basho, comparó la escritura automática con la meditación, encontró que el zen era inferior al surrealismo y pensó que la palabra *Oriente* correspondía a "la angustia de estos tiempos, a su secreta esperanza". En el mapa surrealista del mundo, el Tíbet ocupaba el espacio más grande.

Kenneth Rexroth fue con frecuencia a Japón, reimaginó la poesía china y japonesa tal y como podría haber sido escrita en las sierras de California, y en los últimos años de su vida escribió los poemas eróticos de una joven japonesa, Marichiko, inventada por él.

Para los poetas, el proyecto del siglo XX ha sido el descubrimiento de todo lo que no es la poesía (aunque podría serlo) y la recuperación de todo lo que la poesía (según nosotros) fue en otra época. Pound predijo que los poetas del siglo hallarían su "nueva Grecia" en el Oriente: ahí yacía la riqueza más grande de la literatura sin traducir y un mundo antiguo a la vez casi nuevo. Para escribir el poema que nunca ha existido, un buen punto de partida sería conocer –física o bibliográficamente– pueblos ajenos a nosotros.

*Nous ne pouvons pas aller au Japon*
*Viens au Mexique!*

Blaise (Braise) Cendrars

¿Realmente se habrán conocido estos antepasados, o tan sólo se cantaron unos a otros, como las ballenas, a través de la cuenca del Pacífico? No hubo Boddhisattvas mayas; en Anyang a nadie le sacaron el corazón para alimentar al sol. Y aun así, lo que hicieron se parece y no: felinos que sostienen figurillas en sus garras; tocados en forma de monstruos emplumados y sin mentón; brazaletes que semejan fauces abiertas; faldas con estampado en forma de diamantes; taparrabos colgantes de máscaras monstruosas; seres antropomórficos que emergen de la boca de una criatura bicéfala de largos hocicos; arcos serpentescos, con una máscara en el ápice, que enmarcan a una figura sedente; deidades cruzadas de piernas; dioses de tres caras; una serpiente de dos cabezas, sostenida en el pecho; una serpiente con piocha a la Ho Chi Minh; dioses con cabezas apiladas verticalmente; abalorios que llegan a las rodillas; bastones en forma de paraguas; peinados altos en grandes rizos; figuras que se yerguen sobre las espaldas de demonios o de esclavos; dos perfiles que forman un rostro de frente; máscaras en las fachadas de los edificios; el dios del maíz con sus manos en la *mudra* Generadora de Abundancia; figuras sedentes vigiladas por enanos ventrudos y protegidas por criaturas aladas; y... ¿de veras será un elefante eso que está labrado en una estela de Copán?

Felipe de las Casas, hijo de un rico mercader, navega de Acapulco a Manila, en 1590, para buscar fortuna e iniciarse en los vicios legendarios. Cuatro años después, reaparece en las puertas de un monasterio franciscano, suplicando que se le admita en la orden. Su piedad es grande. En 1596, lo mandan de regreso a México a predicar. Su barco, el *San Felipe*, se pierde y se vuelve a perder en una serie de tormentas. Encalla en las costas de Japón. El emperador, que permitió con desgana la entrada de los misioneros cristianos a Nagasaki, decide que ellos son los causantes de un terremoto reciente. Felipe y otros veintiséis misioneros son crucificados por los *samurai*. En ese preciso momento, en México, se cubren de hojas las ramas secas de una higuera del patio de su familia. Del naufragio del *San Felipe* surge el primer santo mexicano, San Felipe de Jesús.

En 1600 hay más actividad comercial en el Pacífico que en el Atlántico: plata mexicana por seda china. Durante ese siglo, cada año llegan a México alrededor de seiscientos inmigrantes asiáticos.

En 1635, los peluqueros españoles solicitan al Ayuntamiento de la ciudad de México que pida al virrey la expulsión de los barberos orientales de la Plaza Mayor y de otros distritos elegantes. El Ayuntamiento se niega: sus miembros también quieren un corte decente de pelo.

Una joven que dice ser una princesa de Delhi es secuestrada por los piratas de la costa Malabar. Vendida en el mercado de esclavos de Manila, la embarcan hacia Acapulco y ahí la compra un devoto matrimonio poblano. Gracias a la instrucción religiosa que recibe de sus dueños, la joven no tarda en convertirse en una celebridad por sus virtudes ascéticas y místicas. Se le conoce como Catarina de San Juan, la "China Poblana", a quien se le atribuyen muchos milagros.

Al mismo tiempo, las monjas del convento donde se enclaustra Catarina inventan el mole. Se trata de diversos chiles y especias que se tuestan y se muelen por separado, y después se mezclan con chocolate para elaborar una salsa espesa y oscura. El proceso de elaboración no se parece al de ningún otro plato mexicano tradicional, pero sí al de la comida hindú.

En 1896, José Juan Tablada sueña con Japón:

Áureo espejismo, sueño de opio,
fuente de todos mis ideales...
¡Yo soy el siervo de tu Mikado!
¡Yo soy el bonzo de tus pagodas!

Cuatro años más tarde consigue llegar a Japón, aunque la experiencia poco atempera su japonismo:

La noche, el lago y la luna
desde el alto mirador
ve la princesa Satsuna
ebria de opio y de amor.

Sin embargo, traduce algunas *tankas* y *utas* que, si bien están saturadas de retórica "modernista", deben de contarse entre las primeras en castellano. Y en su poema "Musa japónica", dedicado a su "bien amada", termina la segunda sección con un terceto compuesto enteramente de puntos, lo cual podría ser o *avant-garde*, o recato...

Tablada regresa a México con una enorme colección de antigüedades y grabados *ukiyo-e* y construye un jardín y un ala estilo japonés en su casa de Coyoacán. En 1914, la casa es saqueada por los revolucionarios que derrocan al dictador Huerta, a quien Tablada había apoyado. El poeta se exilia en Nueva York ("Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida / tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida"). En 1914 publica un libro sobre Hiroshige; en 1918, el primer libro de poemas que escribe en diez años incluye sólo uno relacionado con Japón: una balada heroica sobre el grabador Hokusai, notable por sus ingeniosas rimas logradas con palabras japonesas. El año siguiente, Tablada se convierte en Tablada con *Un día...*, subtitulado *Poemas sintéticos*, breve libro de treinta y ocho haikús, escrito en Colombia y dedicado a los poetas Shiyo y Basho.

Aunque *Un día...* es, junto con *El espejo de agua, Ecuatorial* y *Poemas árticos* –que Huidobro escribió en 1917 y 1918–, uno de los primeros libros del vanguardismo en castellano, el camino que conducía a estos haikús pudo ser señalado por el poema de Pound "En una estación del metro", en 1912, o bien por el "Hai-kai de Euclides" ("Líneas paralelas / son las convergentes / que sólo se juntan en el infinito") que Alfonso Reyes escribió en 1913, o por los pequeños poemas que Juan Ramón Jiménez publicó en 1917 ("¡Libro, afán / de estar en todas partes, / en soledad"). Cualquiera que sea el caso, Tablada –a diferencia de Efrén Rebolledo, quien vivió siete años en Japón y uno en China, y no hizo más que incorporar algunas imágenes exóticas a las fantasías simbolistas de sus ediciones de 1907 y 1915 de *Rimas japonesas*– consiguió eliminar todos los adornos orientales y adaptar la forma japonesa a agudas observaciones sobre la flora y la fauna locales. Los haikús de Tablada pertenecen a los más memorables en cualquier idioma:

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

En 1920 publicó su libro de poemas "ideográficos", *Li Po y otros poemas*. El poema del título continúa con el agudo empleo de las rimas este-oeste ("mejor viajar / en palanquín / y hacer / un poema / sin fin / en la torre / de Kaolín / de Nankín"), y tiene una página escrita en la forma del carácter chino que significa "longevidad", encantamiento taoísta que desde entonces ha degenerado en un emblema comercial de la buena suerte, como el trébol irlandés de cuatro hojas. *Li Po* es un libro que contiene, entre otras cosas, el soneto más delgado del castellano, un poema que sólo puede leerse reflejado en un espejo, otro más, compuesto casi totalmente de ruidos nocturnos, y el clásico simultaneísta "Nocturno alterno".

Es improbable que Tablada haya visto las cuatro "Japonerías de estío" caligrámicas que Huidobro había publicado en Santiago de Chile en 1913, pero seguramente conocía, a pesar de sus negativas, los *Caligrammes* de Apollinaire. "Lettre-Océan" apareció en *Les soirées de Paris* en junio de 1914: dado su tema mexicano, además de su empleo de variantes francófonas del caló mexicano, es de suponerse que alguien se lo envió a Tablada. En el número de agosto de esa revista aparecieron los caligramas del "nuevo estilo" de Apollinaire, con formas representativas (como serían casi todos los de Tablada), y un artículo del crítico G. Arbouin sobre "Lettre-Océan", que entonces provocó tanta polémica. En este ensayo, Arbouin sostiene que "es necesario que nuestra inteligencia se acostumbre a entender sintético-ideográficamente, y no analítico-discursivamente". Las palabras clave "sintético" e "ideográfico" aparecían en los subtítulos de *Un día...* y de *Li Po*.

En 1922 publica *El jarro de flores*, colección de sesenta y ocho haikús que contiene sus más agudos aciertos en el género ("El pequeño mono me mira... / ¡Quisiera decirme / algo que se le olvida!") y una introducción en la que Tablada reclama para sí el crédito de introducir el haikú al castellano. Llega incluso a insinuar que su influencia provocó que apareciera el número especial de 1920 de la *Nouvelle Revue Française* dedicado al haikú, cuando la verdad es que esa publicación culminaba varios años de haikumanía, moda que recibió la aprobación oficial con el nombramiento de Paul Claudel como embajador en Japón en 1921.

Independientemente de la influencia internacional de Tablada, su importancia en México es incuestionable: las *Canciones para cantar en las barcas*, que José Gorostiza publicó en 1925, contienen poemas sobre Li Po y la

Dama Yang Kuei-fei, al igual que poemas breves como "El faro", que no dice más que: "Rubio pastor de barcas pescadoras". El mismo año, Jaime Torres Bodet publicó un libro de haikús titulado *Biombo*. En 1926, Alfonso Reyes escribe "Tarde": "Leve piel de nube / donde anda clavada / la astilla de la luna": y la "Suite del insomnio" de Xavier Villaurrutia, del mismo año, es una serie de haikús.

Y haikús –que se convierten en un pasatiempo mexicano– de Rafael Lozano, Manuel Ponce, Efraín Huerta, Homero Aridjis, Francisco Monterde, José Emilio Pacheco y muchos otros.

Entre éstos se encuentran los hombres de negocios y diplomáticos japoneses que pertenecen al club Kukano-tsudoi, el cual tiene una reunión mensual en la ciudad de México desde 1955: después de comer una comida de *sashimi* y carnitas, estos aficionados declaman sus haikús, por ejemplo:

*Mariach*
*Kanade chikazuku*
*yuuransen.*

que podría traducirse así:

Los mariachis
tocan, acercándose:
una barca de placer.

En chino y japonés, los caracteres del nombre "México" significan:

PAÍS DE TINTA

**La figura en el paisaje**

En su adolescencia, Octavio Paz descubre el modernismo francés en *Anábasis*. En un ensayo que escribe en 1945 en memoria de Tablada, en el que subraya a la vez el haikú y los motivos mexicanos, Paz espera rescatar a ese poeta del olvido, si bien sus poemas seguirán agotados durante casi treinta años. En 1952 realiza su primera visita a Japón y ahí escribe el poema "¿No hay salida?" En 1955, el haikú mexicano de *Piedras sueltas* y la primera traducción occidental del diario

de viaje en poesía y prosa de Basho: *Sendas de Oku*, hecha con Eikichi Hayashiya. En 1957 otro ensayo, "Tres momentos de la literatura japonesa" en *Las peras del olmo*. Los haikú eróticos de *Salamandra* (1962). En las décadas de los sesenta y los setenta, traducciones de poetas chinos y japoneses. Las páginas sobre taoismo y erotismo chino en *Conjunciones y disyunciones*, de 1969. Ese mismo año, Paz colabora con Charles Tomlinson, Edoardo Sanguineti y Jacques Roubaud en la obra cuadrilingüe *Renga*. En 1970 un importante ensayo, "La tradición del haikú", en la segunda edición de *Sendas de Oku* (reimpreso en *El signo y el garabato*). Entre los años setenta y los ochenta, ensayos breves sobre Tu Fu, Wang Wei, Han Yu y otros poetas chinos. En 1976 la traducción al japonés de *El laberinto de la soledad*, el primero de muchos libros de Paz que serían traducidos a ese idioma. En 1979 *Hijos del aire/ Air Born*, una variación de *Renga* escrita con Tomlinson. En 1984 visita Japón y realiza una peregrinación a la cabaña de Basho. En 1989, Duo Duo, el joven poeta chino más ávidamente leído por los estudiantes de la plaza Tiananmen, declara que su poeta favorito es Octavio Paz.

*

*Dios que surge de una orquídea de barro*

Entre los pétalos de arcilla
nace, sonriente,
la flor humana.

Como la invención del mole en un convento poblano, adaptación de técnicas orientales y empleo de materiales originales de México en un contexto esencialmente occidental, este poema aparecido en *Piedras sueltas* fue, desde luego, escrito en castellano, y no en náhuatl o en japonés; su forma es la de un haikú libre; su tema, el diminuto dios Jaina –un dios que, por cierto, es idéntico a los *apsaras* que surgen de los lotos en el arte T'ang de exactamente la misma época. Tropicalización del haikú no ideada por Paz –ya en los años treinta, el guatemalteco Flavio Herrera escribía haikús tales como "Feliz / de ser india, sonríe / la mazorca de maíz"–, pero perfeccionada por él.

Lo que Paz, como otros muchos, encontró en el haikú fue la concisión verbal, una precisión nacida de una minuciosa

observación del mundo, en particular del mundo natural, y la sensación de que un poema permanece siempre a punto de estar completo, sin llegar nunca –como lo pretende el arte occidental– a una totalidad acabada. El lector siempre aporta la segunda mitad del haikú, mitad que cambia en cada lectura. El haikú es una diminuta gráfica de las relaciones dentro del mundo natural, que incluye a sus observadores humanos. Mas estas relaciones, según el budismo, son tan ilusorias como los seres que interactúan. Tanto para el poeta como para el lector, el haikú es un acto revelatorio súbito que afirma una hermandad en la ilusión.

1955 es uno de los muchos giros decisivos en una obra que siempre está girando. En 1952, en su único poema escrito en Japón, "¿No hay salida?", Paz comienza: "Oigo correr entre bultos adormilados y ceñudos un incesante río". Como en otros poemas del mismo periodo, su lenguaje es florido, vago, retórico, surrealista, libre, interior. (Por supuesto, el territorio japonés es notable por la *ausencia* de un río importante.) Después de 1955 y de trabajar verdaderamente con el haikú –*Piedras sueltas* y la traducción de Basho–, Paz logra cerrar el periodo uniendo la retórica exuberante con imágenes precisas –mucho más concretas que cualquier imagen del surrealismo paciano o de cualquier otro–, en el conjuro salmodiado "Piedra de sol" (1957): "un sauce de cristal, un chopo de agua, un alto surtidor que el viento arquea".

Y de ahí en adelante, el paso casi inevitable es adaptar el "método ideogramático" de Pound: los versos escalonados, las imágenes que flotan libremente formando configuraciones de significado, la simultaneidad de *Días hábiles*:

Noche en los huesos
noche calavera
los reflectores palpan tus plazas secretas
el sagrario del cuerpo
el arca del espíritu
los labios de la herida
la boscosa hendidura de la profecía

*

Cuatro poetas en cuatro idiomas se reúnen durante cinco días para escribir una serie de poemas colectivos. *Renga*, el experimento, es un

ideograma compuesto con muchos de los elementos esenciales de Paz: La creencia, de Lautréamont, de que en el futuro la poesía será compuesta por masas, no por individuos. La desaparición del autor, la práctica surrealista de la escritura automática o de los "cadáveres exquisitos" de los pintores y, en 1969, más recientemente, del estructuralismo francés. La sublimación budista del ego como primer paso hacia el reconocimiento del *sunyata*, la vacuidad. El énfasis hindú y budista en la relación, más que en la sustancia. El pluralismo y el multilinguismo del siglo XX. La traducción como la creación de un tercer idioma que se encuentra entre la lengua "original" y la lengua "meta", y por tanto, como la creación de un tercer poeta. Un poema colectivo cuadrilingüe como la expresión de una era, más que de un autor. La adaptación occidental de una forma tradicional del Oriente aplicando algunos de los métodos de éste, pero pocas de sus reglas.

Y sin embargo *Renga*, el libro, decepciona: los poemas carecen hasta de la vivacidad del haikú colectivo eslabonado que escribían los *beats* diez años atrás. Quizá el problema resida en que *Renga* no es un *renga*. Un *renga* es una cadena. Un haikú de tres versos escritos por un poeta; y dos versos adicionales de otro poeta, que forman un *tanka* de cinco versos; más tres versos adicionales que, unidos a los dos anteriores, constituyen otro *tanka*. Dos *tanka* distintos que surgen de ocho versos: el final de uno es el principio del que sigue. Y así hasta el infinito, o hasta que otras reglas más elaboradas –refinadas a través de los siglos– indiquen que la cadena ha terminado.

Un *renga* es una serie de permutaciones sin fin que cambia con el tiempo. Pero *Renga*, el libro, es un grupo de veintiocho sonetos en cuatro grupos de siete. Cada autor aporta un cuarteto o un terceto y la totalidad de uno de los sonetos finales. A diferencia de *renga* la forma es cerrada: el efecto es el que producirían cuatro pintores si cada uno pintara la cuarta parte de cada una de veinticuatro telas (pero, a diferencia de lo que sucede en el juego del "cadáver exquisito", consciente de lo que hacen los otros tres pintores). Las telas serían pintadas simultáneamente, cuatro a la vez: el proceso sería visible, pero lo dominante sería el producto.

Los autores tampoco se desvanecen: cada uno se hace presente con su lengua, a pesar de que hay cierta interferencia entre esas lenguas, y cada uno es el autor único de uno de los sonetos (el soneto de Sanguineti, sin embargo, es el silencio). Y creados en el in-

terior de un sótano en un hotel parisino, y no en el exterior, que es donde se compone un *renga*, los poemas están repletos de las pequeñas curiosidades que guardan en su interior cuatro eruditos que, mientras escriben, no contemplan la luna o el ciruelo en flor, sino que se observan unos a otros, escribiendo.

Un *renga* moderno sería más bien una especie de *Cantos* escritos por varios autores: sería imposible predecir su final desde el principio: avanzaría por asociación; sería un galimatías de voces anónimas (sus autores, en caso de ser multilingües, escribirían en los idiomas de sus compañeros); su ritmo sería el de la cinematografía de tomas a intervalos, una célula única que delicadamente se multiplica en cientos de organismos; sería abandonado, más que terminado; sería un emblema del cambio sin sosiego.

Desde mediados de la década de los cincuenta, Paz ha continuado practicando el haikú y aprendiendo, de la poesía china, a registrar el momento instantáneo del mundo natural. Aun así, jamás se ha complacido en el orientalismo. Uno de sus poemas más "chinos", "Concorde" (dedicado a Carlos Fuentes), dice:

Arriba el agua
abajo el bosque
el viento por los caminos

Quietud del pozo
El cubo es negro El agua firme

El agua baja hasta los árboles
El cielo sube hasta los labios

El poema toma sus dos primeros versos del *I Ching* (hexagrama 28, *Ta Kuo*: "El lago se levanta sobre los árboles: la imagen de la 'Preponderancia de lo Grande'. Así el hombre superior, cuando está solo, se despreocupa, y si tiene que renunciar al mundo, se muestra impertérrito"). Los versos de la sección media son un paisaje hindú observado, y su verso final es una de las más bellas imágenes surrealistas. Y en algún sitio detrás de todo ello, como casi siempre en Paz, un trozo minúsculo de México se transforma: en este caso un poema de 1912 de Alfonso Reyes, "Gajo de cielo":

Abajo, la rabia:
arriba, la calma.
Las veletas claman,
lloran las persianas.

Lentas ascienden las celestes vacas,
de diáfanos corderos cortejadas.

Especulaciones ociosas: si Paz no hubiera descubierto la desaparición del autor en la escritura automática y en el *renga*, ¿acaso no la habría encontrado en la tradición náhuatl, que no distingue entre poeta y poema y en la que el poeta puede declarar: "Dios me ha mandado en papel de mensajero. / Me transformo en poema"? Y si Pound no hubiera inventado el "método ideogramático", ¿Paz no habría desarrollado una teoría similar, basada en el glifo maya?

Después de todo, los glifos, como los caracteres chinos, son conglomerados de diversas partes: pictografías simples (un jaguar por "jaguar"), signos fonéticos (cada uno representa un monosílabo), logografías (representaciones no representativas de una palabra) y determinativos semánticos (especificadores de significados particulares).

Para aquellos que no pueden leerlos –y esto fue articulado de modo notable por Charles Olson en Yucatán en los años cincuenta–, los glifos poseen una concreción, un peso que no tiene la escritura alfabética; la palabra maya es un objeto. Y más todavía: al lego le parece que cada glifo, cada palabra, tiene *el mismo* peso. La estela cubierta de glifos se convierte en el poema ideal, irreductible.

Para los que pueden leerlos –como ha sido posible cada vez más– los glifos se hacen más como la poesía en tanto que cada palabra podría representarse en forma silábica, geométrica o pictográfica (lo que corresponde a la *melopeia*, a la *logopeia* y a la *phanopeia* poundiana). Hay, al parecer, maneras ilimitadas de representar una palabra, y la continua invención de glifos era una asombrosa muestra de asociaciones, homofonías y retruécanos. Sobre una cuadrícula, estos conglomerados de palabras en metamorfosis podían leerse en una gran variedad de modos, ya horizontal, ya verticalmente. El "texto" maya, hasta donde hoy sabemos, era una red de correspondencias en continuo cambio, y su lectura, un intrincado juego de hábiles jugadores.

Hay una línea que va de Palenque a "Blanco" y que no pasa por Mallarmé.

**La figura es el paisaje**

El dios Vishnú aparece en la cueva de un asceta, Nárada, quien ha practicado austeridades durante décadas. Nárada le pide al dios que lo instruya en el poder de *maya*, la ilusión. El dios le indica que lo siga. Se encuentran a mitad de un desierto abrasador. Vishnú le dice a Nárada que está sediento y lo envía en busca de un poco de agua a un pueblo que hallará al otro lado de la colina. Nárada se apresura y toca en la primera puerta, que abre una hermosa joven. La contempla y olvida a qué ha ido. Entra a la casa; los padres lo tratan con deferencia; al año siguiente ya se han casado. Vive las dichas del matrimonio y las penalidades de la vida pueblerina. Doce años pasan: ya tienen tres hijos; su suegro ha muerto y Nárada ha heredado la pequeña granja. Ese año, un monzón singularmente intenso lo inunda todo: el ganado se ahoga, la casa se viene abajo. Con sus hijos a cuestas, luchan contra el agua. La más pequeña se les escapa. Deja a los otros dos en el suelo para salir a su rescate pero es demasiado tarde. Al regresar ve como la corriente barre a su otros dos hijos; su mujer, que nada tras ellos, se ahoga. Una rama golpea a Nárada en la cabeza; con el impacto se desmaya y es llevado por la corriente. Cuando vuelve en sí se encuentra llorando sobre una roca. De pronto escucha una voz: "¡Hijo mío! ¿Dónde está el agua que te pedí? Te he estado esperando casi media hora". Nárada abre los ojos y se encuentra solo con Vishnú en la inmensidad del llano abrasador.

*Maya* es la "trama" de las primeras dos secciones de *Ladera este*. El libro comienza con los versos "Quieta / en mitad de la noche" –el poeta está solo en una terraza que da hacia la vieja ciudad de Delhi– y luego se llena de inmediato de elementos indios, se desborda: monumentos, paisajes, una selva de flora y fauna de la región, pintores, músicos, jardines, dioses, palacios, tumbas, filosofía, templos, historia, fragmentos de inglés hindú, un extenso reparto de personajes extraños y curiosos –los únicos personajes en la poesía de Paz– y, en el centro de todo, la amante/esposa. Al final, en "Cuento de dos jardines" todo desaparece: "El jardín se abisma. / Ya es un nombre sin substancia. // Los signos se borran: / yo miro la claridad". El poeta no está en el desierto, sino a mitad de un océano igualmente vacío a bordo de un barco que abandona la

India. (Aunque, en lugar de Vishnú, su mujer está con él –ya que esto es poesía y no filosofía.)

*Maya* se manifiesta en el tiempo. El cosmos hindu es un mapa de cielos concéntricos cada vez más amplios que cubren un tiempo enorme: los millones de años humanos con sus reencarnaciones perpetuas no son más que un día en la vida y la noche en los millones de años de la vida de Brahma, quien no es sino una encarnación de la sucesión interminable de brahmas. El objeto del yoga y otras prácticas de meditación es el rompimiento de estos ciclos ilusorios de nacimientos y renacimientos, para salir del mapa (fuera del calendario) y entrar a la dicha indiferenciada del *nirvana* (que los budistas luego calificarían de ilusoria también).

El mito es una ruptura semejante del tiempo. Es el tiempo intemporal, y aunque su narración se desarrolla en minutos y horas mensurables, el tiempo queda abolido con su narración. El narrador y el escucha se proyectan a un espacio sagrado desde el cual ven el tiempo histórico y todas sus consecuencias: un mundo al cual deben regresar, pero al que regresan educados.

También el poema, toda vez que se escucha en un tiempo que tiene su propia y precisa medida (prosodia), borra el tiempo al proyectarnos a un mundo donde todo parece igual pero es más vívido, donde hablamos el idioma pero no suena como el idioma que hablamos, donde las ideas y las emociones se vuelven objetos concretos y lo concreto es una manifestación de lo divino.

Las primeras dos secciones de *Ladera este* ("Ladera este" y "Hacia el comienzo") son "poesía de viaje": una poesía de paisajes, objetos y personas verificables ajenos al autor. Pero están entre las pocas instancias de la poesía de viaje que vale la pena leer en los últimos doscientos años. (Los poetas, desde el surgimiento del romanticismo, se han inclinado a relatar sus viajes en prosa y en epistolarios.) Entre las razones están la observación precisa, el lenguaje reluciente, sus cadencias intelectuales, las rapsodias emocionales y eróticas. Pero además: en casi cada pagina encontramos sinónimos del silencio y la quietud. Los poemas están localizados a la vez en la India y en una no-India, en un otro lugar.

Al igual que el chamán azteca que viajaba fuera del mundo a un lugar donde el tiempo fuese visible en un estado de inmovilidad absoluta. Allí, podía observar la fuerza vital del *tonalli* en cualquier mo-

mento específico antes de presentarse en la vida humana. La labor del chamán consistía en alterar el *tonalli*, para reescribir realmente el futuro.

Al igual que las dos primeras secciones de *Ladera este* miran el mundo desde otro mundo donde el viento proviene a la vez de todas partes, donde "el presente es perpetuo" y los cuerpos "no pesan más que el alba".

Paz, sobre todo, es un poeta religioso cuya religión es la poesía. Esto no significa que el poeta sea un "pequeño Dios" con poderes extraordinarios, como quería Huidobro. Más bien es un poema que abre una estrecha fisura en el tiempo a través de la cual el poeta se desliza, asombrado.

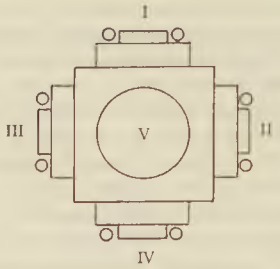
El último tercio de *Ladera este*–el largo poema "Blanco"– es a la vez el poema más "hindú" del libro y el que tiene menos imágenes de la India. De hecho, sólo tres palabras del poema pertenecen específicamente a la India: el árbol *nim* y los instrumentos musicales sitar y tabla. Sólo tres más se refieren a fenómenos que existen en la India y en otros sitios, pero no son universales: cuervo, jazmín, buitre. Algunas palabras de la iconografía hindú que se esperaría apareciesen en el texto brillan por su ausencia: loto, diamante, cráneo, luna, rueda. Y cuatro palabras que designan lugares específicos señalan su universalidad: Grial, Livingston[e], Castilla, México.

La forma del poema, publicado originalmente en una sola pagina doblada y vertical, en tipos rojos y negros –"tinta negra y roja" en nahua significa "sabiduría"–, se presenta por lo general como descendiente de "Un coup de dés" de Mallarmé, así como de los *mandalas* indotibetanos y de los rollos tántricos hindúes citados en las notas de Paz. El poema de Mallarmé, sin embargo, aunque juega con tipos diversos y el espacio en blanco, todavía utiliza la página tradicional (aunque de mayor tamaño) como su lugar de juego: su meta es terminar como libro. Es más probable que el antecesor occidental de "Blanco" sea la "Prosa del Transiberiano" de Cendrars, en la edición original de 1913, diseñada por Sonia Delaunay. También es una hoja vertical de piso a techo con diferentes tipos en negro y en rojo, pero a diferencia de "Blanco" las palabras no están rodeadas de vacío: cada centímetro está cubierto con el colorido alucinógeno de Delaunay, en sí mismo una especie de festival hindú.

Del lado oriental, es claro que el poema se concibió en su origen como un *mandala* sim-

plificado. Los *mandalas* han sido llamados "psicocosmogramas": mapas del universo que son mapas del ser. Son configuraciones simples o complejas de figuras geométricas unas dentro de otras, trazadas sobre el papel o pintadas sobre la tela para la meditación personal o dispuestas con polvos de colores sobre el suelo para prácticas rituales. Los primeros *mandalas* eran figuras geométricas simples, que algunas veces incluían letras o palabras. Las versiones tibetanas posteriores son de una actividad exuberante, rebosan de imágenes icónicas de los dioses, con frecuencia aterradoras. Se basan en grupos de cuatro extremadamente complejos, elaborados sin cesar en los textos esotéricos para los iniciados, llamados *tantras*: cuatro puntos cardinales, cuatro colores, cuatro diosas, cuatro gozos, cuatro defectos, cuatro momentos, cuatro gestos, cuatro requisitos y así sucesivamente –y siempre con un quinto en el centro. La elaboración del *mandala* y la meditación en él comienza en la nada secular, y se desarrolla desde la creación del *samsara* (todas las cosas del mundo), pasando por la reconciliación de todos los opuestos, hasta, finalmente, la iluminación del *nirvana*, la nada sagrada. Como señala Giuseppe Tucci, cuya *Teoría y práctica del mandala* fue uno de los libros que nutrieron la escritura de "Blanco", éste es un "esquema de la desintegración de la Unidad en la pluralidad y de la reintegración de la pluralidad a la Unidad, la Conciencia Absoluta, completa y luminosa que el yoga enciende de nuevo en las profundidades de nuestro ser". Los Cuatro Momentos en la creación de un *mandala* podrían referirse también al curso de "Blanco": son, en ese orden, Variedad, Desarrollo, Consumación, Blanco.

Parece que "Blanco" tomó como modelo una versión simplificada del *mandala* descrito con lujo de detalles iconográficos en un texto indotibetano, redactado en 690, llamado el *Hevajra Tantra*, una de cuyas líneas usa Paz como epígrafe. El poema, por supuesto, no tiene otros dioses que la poesía, y las imágenes que lo representan tienden a la abstracción. Pero en lo general sigue el esbozo del *mandala* en el *Hevajra Tantra*, concebido como una estupa vista desde arriba, con su domo central, cuatro muros, cuatro puertas con dos columnas cada una, y cuatro portales. (La estupa, como la pirámide, es una representación de la montaña cósmica, y –a diferencia de la pirámide, la cueva, la catedral o el suelo santificado– es el único sitio sagrado al que no se puede escalar o entrar. Sólo se le puede rodear –al igual que este ensayo, o quizás cualquier lector, sólo rodea "Blanco".)




Según este esquema, V representa las secciones de la columna central al comienzo y al final del poema, y I-IV, las cuatro secciones que constan de la columna central y una columna izquierda o derecha cada una. Tal como lo explican las notas de Paz, I (Norte) corresponde al amarillo, al fuego y a la sensación; II (Este) al rojo, al agua y a la percepción; III (Oeste) al verde, la tierra y la imaginación; IV (Sur) al azul, al aire y al entendimiento. V, probablemente, corresponde al blanco, el color del Absoluto. (Esto reordena ligeramente las correspondencias tradicionales indias del color y los puntos cardinales, que son: N: amarillo; E: rojo; O: blanco; S: azul; Centro: verde. Curiosamente, las correspondencias aztecas eran casi idénticas: N: negro, E: rojo; O: blanco; S: azul; Centro: verde.)

Aunque las notas de Paz no lo dicen, también es obvio que el poema sigue lo que el *Hevajra Tantra* llama los Cuatro Gozos:

I corresponde a lo que se llama el Primer Gozo. Está dedicado a la consagración del cuerpo (en este caso un bautizo de fuego); su nombre es La Vasija ("vaso", "cáliz" y "Grial" en el poema), y el gesto que lo acompaña –hay, por supuesto, Cuatro Gestos– es la sonrisa ("tú ríes –desnuda"). La creación del *mandala* siempre comienza con la colocación de una vasija –símbolo del cuerpo del iniciado– dentro de la cual descenderán los dioses. Es interesante que dentro de esta vasija Paz haya puesto un girasol (quizás el de William Blake) que estaba, al igual que un adepto hindú o budista antes de la iluminación, "abrumado por el tiempo".

II es el Gozo Perfecto, conocido como El Secreto. Es la desaparición del habla (al igual que a lo largo

de esta sección), y su gesto es la mirada ("me miro en lo que miro", etcétera).

III es el Gozo de la Suspensión, conocido como el Conocimiento de *Prajna*, en el que *prajna* en los textos tántricos significa tanto "sabiduría" como "el cuerpo de una mujer" ("paraje desnudo / en la mujer desnuda", etcétera). Es la desaparición de las impurezas de la mente, y también se le asocia al trueno –como indica la tormenta en la columna central. Su gesto es el abrazo y aquí es donde las columnas se unen.

IV es el Gozo Innato, llamado la Cuarta Consagración. Aquí el cuerpo, la mente y el habla están consagrados, al igual que a lo largo de esta sección, y su gesto es la unión, como el coito que se hace explícito en esta parte del poema.

La dificultad de imitar un *mandala* con un poema, aunque los dos se desarrollen en el tiempo, es que el poema tiende a proceder verticalmente, en tanto el *mandala* se mueve en cuatro direcciones a la vez. Por eso, "Blanco" también participa de la disposición formal de los rollos verticales yóguicos y tántricos que describen el ascenso de la *kundalini* (el "poder serpentino" de la energía latente). Tales rollos representan el cuerpo humano, aunque pocas veces se muestra la silueta del cuerpo mismo. De abajo arriba están las imágenes de los siete *chakras*, los centros de energía que se suceden de la base de la columna vertebral a la coronilla de la cabeza y a través de los cuales la *kundalini* asciende durante la meditación yóguica o la práctica tántrica. Cada uno de los *chakras*, casi resulta ocioso decirlo, tiene una multitud de atributos: elementos, colores, sentidos, planetas, emociones, conceptos filosóficos, y así sucesivamente. Como escribió un comentarista hindú: "no hay lugares de peregrinación como los que están dentro del cuerpo mismo".

"Blanco", que necesariamente debe leerse hacia abajo de la página (no está escrito en maya) puede verse, a grandes rasgos, como un diagrama de los *chakras* al revés. Sus primeras dos secciones verticales (antes de que se divida en izquierda y derecha) corresponden al primer *chakra* en la base de la columna, *muladhara*, que significa "cimiento" (los dos primeros versos del poema son: "el comienzo / el cimiento"), y que está relacionada con la *bija*, la sílaba-semilla (los dos versos siguientes dicen: "la simiente / latente") que también es el punto donde literalmente comienza el *mandala*. La *bija* es el sonido potencial y representa el pensamiento puro. Su origen es la unión de

*ali* (vocal) y *kali* (consonante), y a partir de ella surgen todos los sonidos, todo el lenguaje y todo lo que existe en el cosmos. Otros atributos del *chakra muladhara* son la tierra ("escalera de escapulario" –un juego de palabras entre la tierra y el cuerpo que se refiere tanto a la escalera del tiro de una mina como al escapulario– en lo que sería la sección del "fuego") y el color amarillo antes mencionado ("amarillo / cáliz de consonantes y vocales").

De allí la *kundalini* asciende, a la vez que el poema desciende a través de los otros *chakras* –aunque no en sentido estricto: la mayor parte de los atributos de los *chakras* están presentes en "Blanco", aunque no exactamente en el mismo orden. Nunca llega al séptimo y último *chakra*, la "iluminación de la vacuidad"; hacerlo, en un poema, sería menos pretencioso que imposible: en este lugar la poesía cesa de escribirse. (Como dice el *Hevajra Tantra*: "En la dicha suprema nada surge de la mente, y nadie lo hace surgir".) No obstante, sí alcanza, de seguirse el esquema, el sexto, llamado *ajna* ("poder"). Este es un lugar en el entrecejo (la última palabra del poema es "mirada"), donde todos los elementos regresan depurados (al igual que en el poema), y cuyo "color" es la transparencia ("La transparencia es todo lo que queda"). El dios que lo rige es Ardhanaríshvara, la encarnación mitad masculina y mitad femenina de Shiva, la unión de todos los opuestos ("No y sí" y los muchos otros contrarios que se unen en esta sección del poema). Se relaciona con *nada*, el sonido cósmico, y en "Blanco" se vuelve un complejo juego de palabras en español y sánscrito: "son palabras / aire son nada" (aquí, "son" es un verbo y un sustantivo, y "nada" es "nada" y "el sonido cósmico"). Las sílabas-semilla, aunque compuestas de aire, forman palabras, forman el sonido cósmico, forman el universo. Los tres son inextricables e igualmente ilusorios: nada en sánscrito es nada en español. (Hay una forma de meditación, parecida a "Blanco", llamada *nada-yoga*, que consiste en enfocarse en una sucesión de sonidos mientras surgen del silencio y se retiran a él.)

Es más, en este mapa del cuerpo hindú y de "Blanco", hay tres "nervios" o "venas" que conducen el aliento sagrado y las energías sutiles del cuerpo. El izquierdo, *lálana*, es femenino y se relaciona con la luna, la sabiduría, el vacío, la naturaleza, el río Ganges, las vocales. El derecho, *rásana*, es masculino y se relaciona con el sol, el intelecto, la compasión, el método, el Yamuna (el otro gran río en la India), las consonantes. En el centro está *avadhuti*, la unión de las dos venas y todos sus atribu-

tos. De nueva cuenta, un esquema que se sigue en el poema a través de sus columnas izquierda, derecha y central.

El mapa del cuerpo que es un mapa de la tierra que es un mapa del cosmos (o del tiempo) es un mapa del lenguaje. La mayor parte de la obra de Paz se relaciona, y siempre se ha relacionado, con la red de correspondencias entre estos cuatro elementos, su identidad, sus transformaciones mutuas. Ciertamente es el principal "inventor de la India para nuestra época" en la poesía occidental (al igual que Pound lo era de China según Eliot); pero él también es una invención de la India: se pueden hacer lecturas indias de los poemas que escribió mucho antes de que la visitara.

Ya se ha escrito bastante acerca de las relaciones entre "Blanco" y la cópula ritual practicada en el tantrismo: la huida del mundo (y el regreso a la unidad original del mundo) por medio de la unión de todos los opuestos tal como encarnan en los cuerpos reales de los adeptos masculino y femenino. (Los mejores escritos sobre esto todavía son las páginas de Paz en *Conjunciones y disyunciones* y el ensayo "Pensamiento en blanco".)

Robert Duncan, en la época del *action painting* en los cincuenta, solía enfatizar que el poema "no es el registro de un evento, sino el evento mismo". "Blanco", toda vez que está demasiado estructurado para ser un "evento" de la escritura en el sentido progresivo desarrollado por los poetas de Black Mountain, exige la participación del lector en la creación del texto al ofrecer una lista de posibles lecturas que se ha dejado, además, incompleta deliberadamente. El escritor y el lector son incluso otros opuestos que se unen en el poema.

Pero "Blanco" va más allá: por su columna central masculina y sus columnas femeninas divididas es, caso único en la poesía erótica, un poema que se hace el amor a sí mismo. (Como en la India, las sílabas-semilla engendran el lenguaje sin la intervención humana.) El autor ha cerrado la puerta tras de sí al salir; como en *Etant donnés*, de Duchamp, sólo le resta al lector asomarse (o no) a través de la cerradura.

Los textos tántricos están escritos en *sandha*, que Mircea Eliade traduce como lenguaje "intencional". Cada palabra conlleva una larga serie de posibilidades asociativas, como aquéllas atribuidas a las tres venas yóguicas mencionadas antes: las palabras espirituales tienen significados materiales y eróticos, y viceversa. (Los tántricos

de la "mano derecha" creen que todas las palabras materiales se deben considerar como metáforas de lo espiritual; los de la "mano izquierda" creen que todas las palabras espirituales son meros nombres en clave de aspectos rituales, que, como la cópula en un crematorio, resultan escandalosos para los extraños.)

Hay dos palabras *sandha* en el *Hevajra Tantra* que son particularmente curiosas: *préksana* (el acto de ver) es *ágati* (el acto de llegada o logro). En la India el principal acto de adoración diaria entre los hindúes es *dárshana* (ver): es "ver" a los dioses tal como se manifiestan en las imágenes del templo o a la orilla de los caminos, y algo más: en *dárshana* los ojos tocan literalmente a los dioses; la vista sale para recibir físicamente la bendición del dios. "Blanco" termina en el *chakra* del entrecejo. Su último verso reitera un pareado anterior ("la irrealidad de lo mirado / da realidad a la mirada"). En el contexto de una cópula ritualizada: "Tu cuerpo / derramado en mi cuerpo / visto / desvanecido / da realidad a la mirada". El poema, entonces, nunca borra el mundo, no entra jamás en "la vacuidad plena" del *nirvana* (tal como sucede en el último canto de "Altazor": un vacío lleno de sílabas-semilla) o la "vacuidad vacía" de *sunyata*. En la irrealidad del mundo el poema finaliza al afirmar que la realidad de lo visto es lo tocado, es lo escrito. Al igual que la filosofía hindú repite con frecuencia, la percepción es real, aunque lo percibido sea irreal. (En la famosa parábola budista, un hombre está atemorizado por un trozo de cuerda que yace en el suelo y que cree una serpiente: aunque la causa es irreal, el efecto no lo es.)

El arte tántrico es notable por otro dibujo geométrico simple o complejo que representa al cosmos: el *yantra*. La India de Paz (el Paz de la India) es un *yantra* formado por un triángulo (ver-tocar-escribir) dentro de un cuadro (cuerpo-mundo-cosmos-lenguaje) dentro de un círculo, que en la India denota una visión o un sistema. Una O que es el botón político del poeta, su monograma, el huevo (símbolo y sílaba) del cosmos y el trazo de la nada –la vacuidad vacía o la vacuidad plena– de donde todo se crea y a lo que todo regresa.

En el *Hevajra Tantra*, en los rituales donde bailan Budas y Maestros, diosas y yoguinis, "el zumbido de la abeja se escucha al final del canto": "este insecto / revoloteando / entre estas palabras".

En la meditación, el yogui imagina un loto que florece en su ombligo. En los pétalos del loto están

las letras del mantra ARHAN. Aparece humo, que se eleva de la letra R. De pronto una chispa, se enciende una llama y el loto se consume en el fuego. El viento arrecia y disemina las cenizas que lo cubren de pies a cabeza. Luego cae una lluvia tenue que se las lleva lentamente. Con el baño, refrescado, el yogui mira su cuerpo brillar como la luna.

[Las tres primeras partes de este ensayo proceden de la versión incluida en *Octavio Paz: los privilegios de la vista*, catálogo de la exposición del mismo título, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990, y su traducción es de Guillermo Sheridan; la parte titulada "La figura es el paisaje" se publicó en la versión aquí incluida en Enrico Mario Santí (comp.), *Archivo Blanco*, El Equilibrista / El Colegio Nacional, México, 1995, traducida por Aurelio Major.]

Elsa Cross

# Los dos jardines

Tanto a través de su poesía como de sus ensayos, Octavio Paz se acerca a un erotismo de lo divino donde quedan disueltos el conflicto y la dualidad que en Occidente han separado de modo sistemático al espíritu y el cuerpo. Cuerpo y espíritu, erotismo y misticismo –que Paz vio como formas de una misma pasión– han sido campos distintos, y como experiencia viva es muy difícil que hayan podido confundirse o intercambiarse.

La obra de Paz es muy rica y de ninguna manera se podría circunscribir a la influencia de los elementos orientales. Si recordamos las largas estadías de Paz en Europa, particularmente en París durante sus años jóvenes, tan fértiles en crecimiento intelectual, y si tomamos también en cuenta la agudeza única de su visión sobre México, podremos de inmediato ubicar que la India, Japón y otros sitios de Oriente, al menos como referencias explícitas en sus textos, abarcaron sólo un ángulo de su obra.

En mayor medida que otros sitios del Este que se hicieron presentes de diversas maneras en su trabajo, como China y Japón, la India formó parte vital de su experiencia poética, por los seis años que vivió allí y lo que vivió en ellos. En opinión de varios autores, lo más importante de la obra de Paz se produjo en ese periodo o surgió de él. No obstante esa larga estadía en la India, que duró de 1962 a 1968, otra anterior, de 1951 a 1952 y un viaje más en 1985, que dieron origen a poemas donde se mencionaban lugares, nombres y símbolos diversos de la cultura india, yo considero que la influencia más profunda del Oriente en su obra, tanto poética como ensayística, es más sutil y no consiste en el uso de determinados recursos formales o temáticos, sino en la estructura y el dinamismo de su pensamiento. Dice, por ejemplo:

*es mi creación esto que veo*
*la percepción es concepción*
*agua de pensamientos*
*soy la creación de lo que veo*

Aunque sabemos que Paz no proviene de una pasión ni de una búsqueda místicas, al menos como florecen en las tradiciones de Occidente, y si bien tampoco es un budista o hinduista practicante ni sigue un sendero espiritual, toma algunas referencias centrales de las tradiciones tántricas y las asume desde la poesía, que en sí despliega un rango muy vasto de experiencias posibles y expresa como resultado último algo no muy distinto de lo que proclaman los místicos de Oriente, aunque un elemento detonador sea para Paz el erotismo.

Esta cercanía entre lo místico y lo erótico existe en otras tradiciones. Entre los sufíes, los poemas de Rumi y de Hafiz, junto a los de muchos poetas más, como ya se dijo, hablan de Dios a través de la Amada o el Amado, o bien, del Amigo, con el mismo delirio con que un enamorado se dirige a su objeto amoroso, aunque en muchos casos, como el propio Hafiz, pueda ponerse en duda el uso puramente metafórico de ese elemento, y haya alguna corriente sufí que considera que si no se ha experimentado el amor humano no se puede alcanzar el amor de Dios.

En los abundantes movimientos de poetas místicos de la India medieval, que de sur a norte cantaron en términos parecidos su amor y devoción por diversas deidades o por el Guru, como es el caso de Akka Mahadevi, Tukaram, Mirabai, Kabir, Ramprasad, entre otros, puede encontrarse el mismo tono pasional. Por otra parte muchos autores no sólo de tradiciones populares sino clásicas cantan también en la India el amor de Shiva y Shakti, los padres del universo.

Y tanto la poesía como la música, la danza y las artes plásticas han hecho interminables recreaciones de los amores del dios Krishna con la pastora Radha. Y aunque se pretende allá también que esta unión tenga un carácter simbólico de la unión del alma con Dios, o del ser individual con el Ser supremo, en la poesía hindú los encuentros de la pareja divina no sólo en los bosques sino en la cama son objeto de espléndidas descripciones.

Más allá de la poesía, es justamente en el Oriente lejano donde ha habido de modo único la posibilidad de conjuntar la mística y el erotismo, sin conflictos ni rupturas. Esto se ha hecho posible dentro de algunas corrientes tántricas en la India, el Tíbet y Nepal, y taoístas en China.

A fin de contextualizar el ángulo de la obra de Paz que me interesa subrayar aquí, me ha parecido necesario presentar con un poco más de detalle el tema del tantrismo, que puede no resultar familiar para muchos lectores, por lo que doy a continuación algunos datos generales, que espero no resulten demasiado prolijos.

En una parte de la obra poética y en algunos ensayos de Paz, hay referencias directas e indirectas al *tantra* hindú y budista, y también al taoísmo y el zen. Decir *tantra* es decir muchas cosas: el tantrismo es una serie de rituales sumamente complejos; es una orientación filosófica, formada por infinidad de escuelas y tendencias distintas; es también un arte admirable que intenta representar tanto conceptos filosóficos y simbología mítica como su expresión práctica en los ritos. Fundamentalmente, el *tantra* es un modo de ver el mundo y de vivirlo. Es la conjunción, como dije, de muchas filosofías y religiones, de muchas prácticas y rituales. En él también confluyen la meditación y el yoga, el *mantra* y el *yantra*, que es la impronta visual de los sonidos del *mantra*: palabras sagradas investidas de un poder eficaz.

Hay documentos tántricos que datan de la Edad Media temprana, pero se piensa que haya habido una transmisión anterior, y es una opinión frecuente, aunque no demostrada, que pueda provenir de China. El *tantra* se define por la filosofía y las prácticas que implica, más que por su denominación religiosa. En la Edad Media se extendió a diversas regiones, incluso a Java, a Bali y a Camboya, y hay un *tantra* hindú, con tres escuelas principales, presididas por las figuras de los dioses Shiva, Shakti y Vishnú, así como uno budista, que se desarrolló sobre todo en el Tíbet y en Nepal, y otro más, muy borroso, el jaina. En los templos de Khajurao se pueden apreciar conjuntamente las magníficas huellas arquitectónicas y escultóricas que dejaron.

¿Cuál es la idea básica del *tantra*? Una expresión de ella se encuentra en la cita del *Hevajra Tantra* que Octavio Paz utilizó como epígrafe de "Blanco": "Por la pasión, el mundo queda atado. Por la pasión, también, se libera". Es decir, las mismas cosas que atan pueden ser vehículo de la liberación. ¿Cómo? Mediante la conciencia. En el comienzo de su libro *The Tantric Way*, desde la perspectiva del tantrismo hindú, dicen Ajit Mookerjee y Madhu Khana:

> El *tantra* es un misterio creador que nos impele a transmutar nuestras acciones cada vez más en conciencia interior: no cesando de actuar sino transformando nuestros actos en evolución creadora. El *tantra* proporciona una síntesis entre espíritu y materia para permitir al hombre alcanzar su más pleno potencial espiritual y material. La renunciación, el desapego y el ascetismo –por los cuales uno puede liberarse de la esclavitud de la existencia y por tanto re-

cuperar su identidad original con la fuente del universo– no son la vía del *tantra*. Ciertamente, el *tantra* es lo opuesto: no es un retirarse de la vida sino la más plena aceptación posible de nuestros deseos, sentimientos y situaciones como seres humanos.

El *tantra* ha curado la dicotomía que existe entre el mundo físico y su realidad interior, pues lo espiritual, para un *tántrika*, no es el conflicto con lo orgánico sino más bien su cumplimiento. Su meta no es descubrir lo desconocido sino la realidad de lo conocido, pues "lo que está aquí, está en todas partes. Lo que no está aquí, no está en ninguna parte" (*Visvasāra Tantra*); el resultado es una experiencia que resulta aún más real que la experiencia del mundo objetivo [p. 9. La traducción es mía].

Algo nos aclara lo anterior acerca del *tantra*. Más que en otras disciplinas, aquí es fundamental el establecimiento de esa correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el hombre y el universo. Y así, tal como existe en la India una teoría de la creación a partir de la Palabra divina, que da origen simultáneamente a la formación del universo y a la del lenguaje, aquí también se hace presente esa confluencia. "Todas las deidades y todos los lugares sagrados están dentro del cuerpo", dice un aforismo, que en este contexto cobra una relevancia única.

Justamente la triple confluencia de cuerpo, lenguaje y universo da forma a los poemas de Paz, surgidos frente a esta visión. En el *tantra* la figura de la Diosa –y por extensión, de la mujer, que la representa en los ritos– es clave. Hay un culto muy extendido hacia la Shakti, que es la energía divina. En la mitología hindú aparece como la consorte de Shiva, y desde un punto de vista filosófico es el aspecto dinámico e inmanente de la totalidad, que tiene en Shiva su aspecto estático y trascendente. Shiva y Shakti son dos funciones inseparables de la misma realidad única.

Desde una perspectiva macrocósmica, la Shakti es el poder creador de Shiva y crea el universo de sí misma; desde el punto de vista microcósmico, esa misma Shakti es la fuerza que nos mantiene vivos, pero además existe en un estado latente, dentro de todo ser humano, como energía espiritual. Los textos tántricos le dan el nombre de *kundalini*, fuerza consciente, a la cual se diviniza como una diosa. Y sólo cuando se activa tiene lugar el proceso de desarrollo espiritual, el camino místico que conduce a la iluminación, que puede tener parajes muy diversos. El del *tantra* es sólo uno de ellos.

En el contexto del *tantra,* esta energía es muy importante porque gran parte de los ritos tienen como propósito despertarla, o bien, propiciar que este poder divino pueda transformar en energía espiritual cualquier oto upo de energía, como puede apreciarse en uno de los grandes tratados, el *Vijñana Bhairava Tantra.* Allí se habla de cómo la energía del amor o la sorpresa, la de la ira, el miedo o el dolor, lo mismo que la del goce estético o sexual, pueden disolver su carga específica en el fuego yóguico interno, para transmutarse y convertirse en energía pura: una energía que es absorbida por esa gran corriente de luz que asciende dentro del cuerpo hasta llegar al centro supremo de la conciencia, "séptima morada" donde ocurre la unión deseada con el Amado.

En tal punto –y éste es un aspecto crucial– lo que ha sido el vehículo o el detonador de la experiencia se hace a un lado: si ese vehículo ha sido una pareja, aquí desaparece, y el yogui se concentra en la experiencia misma que lo hace disolver en la totalidad –o en el vacío– todas sus energías, fundiéndolo con el Absoluto.

Ésta es la descripción yóguica –y alquímica– del proceso interior, en el que cualquier cosa –si el practicante se desprende, se desapega y no se queda atorado en ella–, se puede convertir en un medio para acceder al Absoluto. Esto es posible porque no hay separación entre lo inmanente y lo trascendente. Un solo Ser penetra todo y es todo. Y no se puede hablar aquí de panteísmo, pues lo que los teólogos y filósofos de diversas religiones llaman panteísmo abarca sólo la descripción de la inmanencia. En la visión de los *tantras* hindúes el aspecto inmanente de Dios está representado por la Shakti, la energía divina y el universo que ha creado de sí misma; el aspecto trascendente por Shiva, el Absoluto supremo de quien la Shakti es mítica y místicamente la pareja, como ya dijimos, pero que en última instancia no es diferente de él, si bien ese aspecto trascendente se refiere a un ser que está más allá de todo atributo.

Los poderes representados en Shiva y Shakti están dentro de cada ser humano, y es allí, en rigor, donde ocurre la unión. Shakti, la energía espiritual, la *kundalini* despierta, representa también la sabiduría divina, que en la escuela principal del budismo *mahâyana* recibe el nombre de Prajñâparamitâ, a la vez el nombre de la diosa y de la escuela.

En los *tantras* hindúes, la meta última del proceso es la fusión de la conciencia individual con la Conciencia absoluta. El budismo cambia la perspectiva, y poniendo el énfasis en su visión no teísta, lleva a

plantear como meta de la práctica tántrica no la fusión con el Absoluto sino la disolución en el Vacío. Octavio Paz expresa brillantemente la diferencia de estas dos visiones hablando del concepto hindú de la totalidad como del uno, y del concepto budista del vacío como del cero, y dice en *Vislumbres de la India* que la historia del pensamiento indio se despliega entre "el uno y el cero, combate incesante y abrazo instantáneo".

Como se mencionó, en las corrientes tántricas han surgido muy diversas escuelas de filosofía, tradiciones poéticas y formas artísticas como los *mandalas*, diagramas místicos que representan, con una tremenda elaboración estética, simbólica y conceptual, planos paralelos del ser humano y el universo; surgen también los ritos por cuya acción se pretende establecer un contacto y una interacción entre las energías correspondientes del microcosmos y del macrocosmos.

En la unión de una pareja puede verse, de manera real o figurada, esta unión entre los dos aspectos del principio cósmico primordial, Shiva y Shakti –o Upâya y Prajña en el budismo *mahâyana*. Vista algunas veces como metáfora, esta unión se acepta con distintos grados de literalidad en las diversas escuelas tántricas. Para unas representa sólo la unión interior de la conciencia individual con la Conciencia absoluta, a través de la meditación; otras recurren a una práctica que incluye, junto con otros ritos, una unión sexual o *maithuna*. Este rito hace un uso sumamente controlado, yóguico, de las energías conjuntas de los sentidos, la mente y el intelecto, junto con la energía sexual, para transmutarlas en energía pura.

De la posición de las diversas escuelas tántricas se seguiría una discusión sobre si la energía que consume un orgasmo físico anula los estados espirituales más altos, que requieren de una gran acumulación y concentración de energía; o bien, si el uso frecuente de la energía sexual bajo ciertas condiciones rituales y un alto grado de evolución yóguica, puede utilizarse como combustible para ascender hacia un éxtasis ininterrumpido –o convocable a voluntad. Hay varias respuestas a esta cuestión, según las distintas tradiciones, pero todas dejan en claro que la energía sexual es, si acaso, un combustible de otro fuego, y por sí sola no puede llevar a la experiencia última del *tantra*.

La unión llamada *maithuna* es el último de los cinco ingredientes rituales tántricos, los *pañca makâras* o las "cinco M". Los otros son: ingerir carne o *mâmsa*, pescado o *matsya*, cierto cereal, *mudrá*, y beber vino o *madya*. En un contexto hindú vegetariano y ascético, estos actos representan una transgresión deliberada, y algunos de ellos que-

dan prohibidos fuera del rito, al menos en su forma concreta y física, pues no hay que olvidar que las descripciones y las prescripciones tienen muchos niveles de sentido. El rito puede ser tanto externo como únicamente interno, es decir meditativo. A este último aspecto parecen privilegiarlo algunos textos y corrientes de orientación vedantina, pero aun el *Kulârnava Tantra* dice: "Tal como un rey quiere más a sus sirvientes íntimos o personales, así también, oh Devi, a quienes realizan el sacrificio interno tú los amas más que a los otros" (v, 70; siguiendo la versión de Ram Kumar Rai).

Concreto o metafórico, el uso ritual del *maithuna* y las otras prácticas, aparece siempre sólo como un vehículo para llegar al estado de la Conciencia suprema. Ciertas escuelas a veces lo interpretan desde la materialidad más crasa y violenta, y Octavio Paz menciona algunas de ellas en su ensayo "Eva y Prajñâparamitâ", de *Conjunciones y disyunciones* (1969); pero es necesario aclarar que posturas tan extremas y radicales representan una excepción inaceptable para la mayoría de las propias corrientes tántricas. Por otra parte, con frecuencia se topa uno aquí con un lenguaje disfrazado, tal como el de la alquimia en Occidente, como protección contra legos y profanos; de modo que quien no posee las verdaderas claves de lectura, que sólo se transmiten de modo directo por el maestro de la tradición correspondiente, puede quedar atrapado en un laberinto de símbolos.

**Poema y erotismo**

Esta exposición no obedece a que Paz haya plasmado estas cuestiones necesariamente en su poesía, pero sí a que son un contexto y un trasfondo de diversos temas y procedimientos de escritura frecuentados por él y que es posible identificar en algunos momentos de su obra.

El aspecto del *tantra* que considera sagrado el erotismo y la unión de la pareja, a la que ve como un vehículo hacia la experiencia suprema, impresionó profundamente a Paz, quien dice en *Vislumbres de la India* (1995): "El placer sexual es, en sí mismo, valioso. Para los hindúes es uno de los cuatro fines del hombre. Aparte de ser una fuerza cósmica, uno de los agentes del movimiento universal, el deseo (Kâma) es un dios porque el deseo, en su forma más pura y activa, es energía sagrada: mueve a la naturaleza entera y a los hombres" (pp. 182 y ss).

En "Eva y Prajñâparamitâ", Paz recoge una serie de reflexiones

acerca de los *tantras* hindúes y budistas, y también establece, con su dialéctica implacable y obsesiva, un contraste con las actitudes occidentales católicas y protestantes en relación con el sexo. Remito al lector a este ensayo, para detenerme sobre todo en la forma en que las visiones tántricas se reflejan en su poesía.

En ella se vuelve tangible cómo, al igual que en el *tantra*, donde Prajñâparamitâ o Shakti-Pârvati son el lugar de lo Divino, la amada es receptáculo de la diosa misma y en ella se manifiesta la totalidad, tal como en su pareja; o más aún, en la unión de ambos, que conjunta las fuerzas cósmicas primordiales.

¿Es Prajñâparamitâ sólo una imagen poética, o es también un principio divino que se hace presente en la amada? ¿En qué desemboca? ¿Adónde lleva? ¿Qué se quiere alcanzar en ella y por ella? Ciertamente, no el cielo ni una realidad ulterior donde ocurra la unión final esperada por los místicos. En el poema, la unión se da ya desde el espacio más inmediato, en torno de la realidad cercana, que extrae de sí, en el instante único de revelación, la potencialidad ilimitada de lo trascendente y de lo eterno. No hay, por tanto, un Dios personificado, ni ninguna entidad que aparezca como la meta a alcanzar.

Sin duda la de Paz es una búsqueda poética de lo sagrado, pero en un sentido completamente diferente de lo que por sagrado se entiende en el ámbito estrecho de los dogmas y las religiones. No se trata de una sacralidad religiosa ni teísta. Nos revela más de su idea de lo sagrado –indistinguible de la poesía– la descripción que hace Paz en *Vislumbres de la India* de su primera visita a la isla de Elefanta:

> Caminamos por un sendero gris y rojo que nos llevó a la boca de la cueva inmensa. Penetré en un mundo hecho de penumbra y súbitas claridades. Los juegos de la luz, la amplitud de los espacios y sus formas irregulares, las figuras talladas en los muros, todo, daba al lugar un carácter sagrado, en el sentido más hondo de la palabra. Entre las sombras, los relieves y las estatuas poderosas, muchas mutiladas por el celo fanático de los portugueses y los musulmanes, pero todas majestuosas, sólidas, hechas de una materia solar. Hermosura corpórea, vuelta piedra viva. Divinidades de la tierra, encarnaciones sexuales del pensamiento más abstracto, dioses a un tiempo intelectuales y carnales, terribles y pacíficos. Shiva sonríe desde un más allá en donde el tiempo es una nubecilla a la deriva y esa nube, de pronto, se convierte en un chorro de agua y el chorro de agua es una esbelta muchacha que es la primavera mis-

ma: la diosa Párvati. La pareja divina es la imagen de la felicidad que nuestra condición mortal nos ofrece sólo, para un instante después, disiparla [pp. 17 y ss.]

En esa isla de Elefanta, hay varios paneles dedicados a Shiva, a los que Paz se está refiriendo en el párrafo citado. En uno, Shiva aparece danzando; en otros medita o recibe sobre su cabeza al río Ganges que baja del cielo; otro más representa sus bodas con Párvati, y hay uno especialmente interesante, el de Ardhanarishvara, "El Señor que es mitad mujer", literalmente, donde Shiva y Párvati (o Shakti) son un solo ser: la mitad derecha es masculina y la mitad izquierda es femenina.

Más que un ser andrógino, como el Hermafrodita griego, la imagen representa la perfección que contiene la unión de opuestos, recordando que hay un solo principio que se polariza en dos con el fin de crear el universo, según dice un poeta místico hindú del siglo XIII, Jñanéshwar, en el primer capítulo del *Amrtanubhâva* ("El néctar de la experiencia interior"), titulado justamente "La unión de Shiva y Shakti":

> En el lugar ameno el Amado mismo, por su amor desbordante, se convierte en la Amada, que está hecha de la misma sustancia y comparte el mismo alimento.
>
> Por su deseo intenso se devoran uno al otro y luego otra vez se producen, porque les gusta ser dos.
>
> No son completamente idénticos ni completamente diferentes. No podemos decir lo que realmente son.
>
> Qué poderoso es su deseo de gozarse. Por él se vuelven uno, y jamás permiten que su unidad se perturbe, ni siquiera de broma [I, 2-5. La traducción es mía, a partir de la de B. P. Bahirat].

En la figura mítica de Shiva se alternan episodios donde aparece como un gran amante y como un gran asceta. El erotismo y el ascetismo se asocian de un modo muy poderoso a su figura. Son dos impulsos de unión: uno, externo, que es la unión de la pareja; el otro, interno: la unión interior donde la pareja misma se funde, trascendiendo hacia el Absoluto supremo e indiferenciado, se llame Ser o se llame Vacío.

Está de más recordar que Octavio Paz es un poeta, no un yogui, y que no hay en su obra una búsqueda espiritual sino una búsqueda de la poesía. De modo que es por la poesía que Paz se acerca a esa ex-

periencia, pues la poesía puede tocar cualquier espacio. Y aunque a la experiencia tántrica no se accede sólo desde el cuerpo, pues surge de una ascesis rigurosa y una experiencia trascendente previa, la visión de Paz vale de sobra para la poesía.

Casi en ninguno de sus textos Paz invoca o convoca lo trascendente. No hay una preocupación religiosa ni metafísica, como él mismo dice en un fragmento de su poema "Vrindaban" de *Ladera este*:

Los absolutos las eternidades
y sus aledaños
no son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
el acto
el movimiento en que se esculpe
y se deshace el ser entero

Al entrar en contacto con el límite de la temporalidad, el instante, que abre las puertas inmateriales hacia una experiencia donde confluyen lo transitorio y lo eterno, despliega una divinización del mundo circundante, del cuerpo, de la materialidad, que se transmutan, pierden gravidez. ¿Qué es Dios en todo eso? O para decirlo de otro modo, ¿qué cosa no lo es?

Donde estas potencias eróticas fluyen con libertad y pureza sin quedar restringidas ni reprimidas por los imperativos morales, Eros o Kāma, con su potencia genésica, crea el juego erótico y el juego poético en una proyección convergente con el impulso místico que ve y reconoce lo Divino en todas partes y en todas las cosas.

¿Qué Dios se alcanza por esta vía? ¿Se alcanza alguno? ¿Es ello parte de una búsqueda? ¿O la idea de lo Divino confinada a una sola entidad monolítica que se estructura en torno de una creencia específica, se rompe para expandirse hacia la vasta inmanencia cósmica?

En esta dimensión, la recuperación del cuerpo es total. En Paz el cuerpo es escritura y es también una lectura del universo. Seguramente no fue el primer poeta –ni el último– en descubrir esta correspondencia, pero sí ha sido uno de los que la han formulado más lúcidamente.

En *El mono gramático* el cuerpo es la cifra del poema; y el cuerpo de la mujer amada, como en los textos tántricos, es el instrumento de

una revelación que conduce a otros estados de conciencia. La revelación que se abre paso en "Piedra de sol" a través de "los corredores de un otoño diáfano", cristaliza en la mujer como amada, que se refleja en la múltiple imagen de la niña y la anciana, la hechicera, la amante, la virgen; "Melusina, Perséfona, María".

Es la misma epifanía que después se encarnará en Esplendor, Shrî, en sánscrito, partícula reverencial que se antepone a nombres como los de Párvati, Lakshmî y Kâlî, la Devî o Diosa. La fuerza erótica de la escultura que se despliega en los templos de Khajurao o Konarak, o en la estupa de Sañchi, aparece en el "Cuento de dos jardines" y en las incomparables páginas de *El mono gramático.*

Pero Paz no está haciendo una recreación de temas y figuras hindúes, sino su propia poesía. Todos los objetos de su percepción excepcional se refractan desde su mirada prismática, ya elaborados. No imita ni recrea; crea y transforma.

El poema es el lugar de confluencia, el punto de fuga en que tiempo y espacio se desnudan de sus propios atributos para aparecer como materias discontinuas, volátiles; fragmentos de un discurrir verbal que los rebasa, los destruye y reconstruye de modo no distinto a los objetos que capta la percepción, y que son desnudados por la mirada del poeta.

Es sobre una realidad vacía, sobre un trasfondo sin atributos que los objetos verbales aparecen, caen, aleatorios y precisos, dentro del orden inteligente del poema que observa selectivamente aquellas cosas que ofrece la realidad a su mirada. Dice en "El balcón", poema que abre *Ladera este*:

(Trono de hueso
trono del mediodía
aquella isla
En su cantil leonado
por un instante vi la vida verdadera
Tenía la cara de la muerte
eran el mismo rostro
disuelto
en el mismo mar centelleante)

Paz va más allá del tema erótico –aun en los poemas eróticos. Y aunque ese motivo sea a veces basamento e hilo conductor a lo largo de su discurso poético, no tiene en la mira ningún impulso identifi-

cable con la tónica de la mística tradicional. Lo que intenta es una recuperación de la realidad –una realidad que debería escribirse con mayúscula. Es lo que se manifiesta en ese presente perpetuo, en el instante epifánico que vibra en el camino de Yalta o en las cuevas de Elefanta, y que enlaza en sus extremos a la muchacha desnuda sobre la colcha roja, al árbol de *nim* o al arcaduz de la sangre.

Esta poética del instante, ampliamente comentada por diversos críticos de Paz, viene en parte de una visión budista que no reconoce ningún Ser o Absoluto como sustrato último de la realidad, sino que describe a ésta como una sucesión de percepciones –sucesión de instantes, por extensión. En cada instante está latente el vacío intemporal, donde se disuelve el carácter rígido, unívoco de las visiones tradicionales, tanto de una linealidad cronológica como de una linealidad de pensamiento.

Ya desde "Piedra de sol" había una concepción circular, no lineal, del devenir de la realidad y del tiempo poético, como muy evidentemente muestra la estructura del poema. Pero en "Viento entero" se percibe otro desarrollo: el tiempo es circular pero puede también ser discontinuo; la sucesión se rompe y abre paso a la simultaneidad.

Paz comparte, con muchas visiones orientales, la intuición de que no sólo el universo, sino todo aspecto de la realidad surge, se sostiene, se destruye y vuelve a surgir. Fin y comienzo están en todas partes, la esencia de la realidad, la eternidad, etcétera, no se encontrarán al final de los tiempos, sino aquí y ahora. Es como la visión de aquella famosa esfera, comentada por Borges, de la que han hablado el hermetismo neoplatónico, y después Giordano Bruno y Pascal, y que define la condición de Dios o la realidad como "una esfera inteligente [o infinita] cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". En su libro *On Indian Mahayana Buddhism*, y haciéndonos recordar, por contraste, a T. S. Eliot con su "*Time present and time past are both perhaps present in time future*", dice D. T. Suzuki: "El pasado y el futuro están los dos envueltos en este momento presente de iluminación, y este momento presente no es algo que esté quieto con todos sus contenidos, pues se mueve sin cesar" (pp. 148 y ss).

Estos paradigmas son mucho más cercanos a la visión de Paz ("El presente es perpetuo") que los de las concepciones tradicionales de Occidente. Me sería difícil identificar el punto en que haya podido operarse en la poesía de Paz el cambio que mencionaba un "Aviso al lector", no firmado, que se adjuntaba en una hojita a la edición original de "Blanco" –y que parecería estar escrito por el propio Paz:

Octavio Paz concibe al poema extenso como una forma distinta y regida por una lógica propia, no como una expansión o ampliación del poema breve. Dentro de su primer periodo, esta búsqueda culmina en "Piedra de sol" poema final de *Libertad bajo palabra* y comienzo de otra tentativa: la poesía en movimiento, los signos en rotación. Consecuente con su nueva concepción, Octavio Paz ha escrito en los últimos años dos poemas largos: "Viento entero" (1965) y "Blanco" (1966). El primero es un poema que emite distintas realidades simultáneas y en movimiento. El segundo es un poema que presenta el movimiento de la realidad.

Aparición, desaparición y reaparición de ciertos temas, presencias, palabras, obsesiones, la forma de "Blanco" es la de la espiral. Hay dos corrientes principales –palabra y erotismo– que se unen, separan y vuelven a reunirse. El texto permite múltiples lecturas: es un racimo de significados, un poema que contiene varios poemas.

Un cambio de visión del mundo desde luego se refleja en el manejo del lenguaje ¿o podría ser su resultado? Realidades múltiples que toman forma en imágenes paralelas o correspondientes, espacios abiertos, pausas, silencios dentro del texto, lo vuelven ese texto que permite varias lecturas simultáneas donde apenas se tocan los muchos tiempos y espacios que confluyen en el decurso del poema.

Y aunque el cambio formal de "Blanco", como se explica aquí, corresponde más íntegramente a esa nueva visión, muchos poemas anteriores participan de ella en diversas formas, pues rompen ya con esos modos de pensamiento lineal y también con una retórica lineal heredada por la poesía mexicana hasta su momento. La poesía de Paz representa, a este respecto, un cambio de paradigma.

El poema "Viento entero", que empieza con el verso "El presente es perpetuo", que volverá una y otra vez, reduciendo a sí mismo el transcurrir de cada estrofa, es una muestra excepcional de esa percepción:

El país es una mano abierta
sus líneas
signos de un alfabeto roto
Osamentas de reses en el llano
Bactriana
estatua pulverizada
yo recogí del polvo unos cuantos nombres

Por esas sílabas caídas
granos de una granada cenicienta
juro ser tierra y viento
remolino
sobre tus huesos

El presente es perpetuo

La realidad que Paz recupera en el poema tiene un gran dinamismo interno: la constante unión de opuestos, así como la posibilidad de una percepción de lo simultáneo y del instante mismo, como condiciones de la poesía.

En este poema Paz llega a una tremenda concisión, una densidad casi corpórea de lenguaje y significado: cuerpo, lenguaje, universo, se vuelven uno. Y uno vale por el otro, expresa al otro, lo manifiesta alineado en ese eje invisible de sus correspondencias. En el verso inicial, "El presente es perpetuo", queda plasmada, fija y huidiza, la proposición central del libro, que lleva a una recuperación, desde el instante –presente perpetuo– de materias pasadas o futuras, imaginadas, percibidas o soñadas. Allí vibra la textura viva del poema: sucesión repetida de la imagen sobre el sustrato continuo del tiempo hecho lenguaje, la deslumbrada visión de la muchacha:

juntos atravesamos
los cuatro espacios los tres tiempos
pueblos errantes de reflejos
y volvimos al día del comienzo

El presente es perpetuo

Estos versos pueden ser la descripción de una experiencia tántrica. Pero por la corriente del poema también discurren la invasión a Santo Domingo y Tipú Sultán, en ráfagas de imágenes que se alternan con la muchacha desnuda que lee sobre la cama.

En "Cuento de dos jardines" dice:

el mundo se entreabrió.
Yo creí que había visto a la muerte:
vi
la otra cara del ser,

la vacía,
el fijo resplandor sin atributos.

Aunque se ha abusado mucho del vacío y otros puntos de referencia nihilistas en Occidente, aquí valdría la pena decir que de lo que habla ese vacío es el vacío real, el aspecto trascendente del Absoluto, que está más allá de nombre, forma y atributos, y que igualmente se manifiesta en la inmanencia:

El jardín se ha quedado atrás.
¿Atrás o adelante?
No hay más jardines que los que llevamos dentro.
¿Qué nos espera en la otra orilla?
Pasión es tránsito:
la otra orilla está aquí,
luz en el aire sin orillas,
*Prajñaparamita*,
Nuestra Señora de la Otra Orilla,
tú misma,

"La otra orilla está aquí", es lo que da una de las claves fundamentales de esta experiencia. Es la aprehensión de lo trascendente dentro de lo inmanente. La unión de estos dos opuestos hace desvanecer toda dualidad y escisión no sólo de la realidad externa, sino del ser humano consigo mismo.

En otro poema llamado "Contigo", también de *Ladera este*, dice Paz:

eres
una pausa de la luz
El día
es una gran palabra clara
palpitación de vocales
Tus pechos
maduran bajo mis ojos
Mi pensamiento
es más ligero que el aire
Soy real
veo mi vida y mi muerte
El mundo es verdadero

Veo
habito una transparencia

Tenemos aquí apariciones aleatorias, imágenes libres que no surgen en sí mismas como finalidad ni culminación del poema, sino como brillos simples de la realidad, aristas que refractan una luz que viene de dentro y da realidad al mundo: "El mundo es verdadero", dice; no es una sucesión de percepciones ilusorias, ni tampoco el enemigo del hombre, pues quedan ya disueltas las asociaciones paulinas del cuerpo y el sexo con el pecado, para ver en ellos un estado de plenitud y gozo totales –y también un vehículo, una puerta hacia la conciencia superior.

Finalmente, la visión de Paz va más allá de poemas eróticos: es una percepción del mundo, una manera de pensar la realidad, no sucesiva y causal, sino simultánea; no lineal sino circular; no dualista, sino imbuida por la visión de unidad que se refleja en "Blanco". Éste es su final:

Apariciones y desapariciones
La realidad y sus resurrecciones
El silencio reposa en el habla

El espíritu
es una invención del cuerpo
El cuerpo
es una invención del mundo
El mundo
es una invención del espíritu
No Sí
irrealidad de lo mirado
la transparencia es todo lo que queda
Tus pasos en el cuarto vecino
el trueno verde
madura
en el follaje del cielo
Estás desnuda
como una sílaba
como una llama
una isla de llamas
pasión de brasa compasiva

El mundo
es tus imágenes
anegadas en la música
Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada

En su brillante y completo ensayo, *Octavio Paz. Vers la transparence*, Paul-Henri Giraud dice: "Si el poema 'Blanco' afirma la identidad entre la pasión erótica y la búsqueda metafísica, y lleva tanto como es posible a la sacralización de Eros, logra, a fin de cuentas, reunir todos los contrarios, y en particular lo *sagrado* y lo *profano*, el *conocimiento* y la *ignorancia*, el *pensamiento* y el *olvido*" (p. 255).

Es innegable, sin embargo, volviendo la mirada a los paradigmas occidentales, que hay una pérdida de la dimensión trascendente de lo Divino; toda la gama de experiencias de los místicos. O tal vez no hay pérdida porque no ha habido siquiera una búsqueda.

En su poema "Domingo en la isla de Elefanta", Paz dice:

Shiva y Parvati:
la mujer que es mi mujer
y yo,
nada les pedimos, nada
que sea del otro mundo:
sólo
la luz sobre el mar,
la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.

Quedan abolidas la distancia y la diferencia, y todo se asimila a la realidad, a una presencia divina cuya esfera trascendente parecería haber desaparecido dentro de la inmanencia devorante.

[Elsa Cross, *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, Ediciones Sin Nombre, México, 2003.]

Guillermo Sucre

# La fijeza y el vértigo

*Aprender a ver oír decir*
*Lo instantáneo*
*Es nuestro oficio*
¿Fijar vértigos?

Octavio Paz

La poesía de Octavio Paz está signada por el movimiento, mejor dicho, es movimiento. Incluso, "el movimiento es su forma". Esto podría situarnos ante una falsa perspectiva: creer que es una poesía de incesantes cambios o sometida a una continua evolución en el tiempo. Claro que lo es, pero en un sentido especial. Si hay un movimiento que trascienda al tiempo, ése sería el de Paz. En efecto, el suyo supone la sucesión, pero no padeciéndola. Es un movimiento estático: su movilidad continua lo inmoviliza. Este rasgo que caracteriza a muchos poetas contemporáneos aparece ya en la primera poesía de Paz, cuando aún no podríamos intuir en ella una definida concepción del mundo. Surge, aparentemente, como un tema aislado; es, sin embargo, un tema esencial, que luego constituye la estructura dominante de toda su obra. En unos "Sonetos" de juventud, nos encontramos con esta extraña dialéctica: movimiento que se consume a/en sí mismo; no sólo no transcurre, niega todo transcurrir: es tiempo vertiginosamente detenido. Esos sonetos tienen como tema el amor, la mujer en su identidad con el universo, impulso vital y atracción de la muerte. Como siempre en Paz, la mujer es sobre todo su cuerpo, centro de vibraciones y resonancias que inmoviliza al tiempo y lo ahonda en un presente puro. Empieza el primero:

Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud que cría
en la cima del vértigo se alía
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Ese instante es la plenitud del deseo y la correspondencia con el mundo, motivo que después se desarrolla en los otros sonetos hasta el último. En éste, el instante ahora participa también de la muerte. Los dos cuerpos amantes viven en el "vértigo inmóvil", en la "avidez primera"; danzan "su quietud ociosa", pero esa danza es ya la de "su propia muerte venidera". Así el movimiento del amor cumple sus ciclos o expansiones, pero a partir de un centro fijo: el instante. Fuerza centrípeta, en ese instante confluyen todos los tiempos. Si el tiempo avanza, no lo hace horizontal, sino verticalmente, en profundidad.

En textos posteriores, aún dentro de su primera época, esta visión de Paz se va reiterando. Siempre entre polarizaciones y en todos los niveles. A veces como rápida definición del tema mismo: la inmovilidad, nos dice, es el "sitio de la música tensa". También como experiencia sensorial: la luz de junio es una "ola inmóvil y fluyente". En otro poema, esa luz es "un quieto resplandor" que lo "inunda y lo ciega" (al poeta); la luz se abisma luego dentro del cuerpo y se convierte en la "medianoche del cuerpo", en el "nocturno mediodía del subsuelo". Así el resplandor es exploración oscura en lo luminoso, movimiento prisionero que también es infinito. Al final del poema, se dice "El cuerpo es infinito y melodía". La quietud absorta de la luz al mediodía es, en otro poema, signo de éxtasis vital y, por tanto, temporal: "El tiempo en el minuto se saciaba". Ante uno de los templos de Uxmal, Paz ve cómo "reposa y danza el sol de piedra", o cómo al derramarse la luz "despiertan las columnas y, sin moverse, bailan". En uno de los textos de *¿Aguila o sol?*, en el que recrea el mundo de Rufino Tamayo, describe una de las figuras míticas de este pintor: esa bailarina cósmica que aparece en muchos de sus cuadros. Entonces dice: "Se levanta y danza la danza de la inmovilidad". Los ejemplos, en este sentido, serían innumerables. Quizá éstos revelen en la poesía de Paz la visión de un mundo a la vez girante y extático.

Pero esta estructura se proyecta también sobre la naturaleza misma de la poesía y del acto creador. En un texto que vale como arte poética, el nacimiento del placer estético es relacionado con el sucesivo oleaje del mar en cuya incesante disolución hay siempre una ola que sobrevive "y hace quietud su movimiento, / reposo su oleaje". Ante esa aparente contradicción, el poeta pregunta: "¿Cómo si sólo movimiento, / quedas así, tensa y estable, inmóvil?" En muchos otros poemas, Paz reflexiona sobre la poesía como incesante tensión entre opuestos. "En su húmeda tiniebla vida y muerte, / quietud y movimiento, son lo mismo." *¿Águila o sol?* es un libro significativo, en este

sentido, porque nos muestra una pausa, que es ruptura, en el proceso creador de Paz. Los primeros textos, "Trabajos del poeta", son una sistemática demolición del lenguaje en busca de la palabra nueva. Al final del libro se tiende al encuentro de esa palabra como reconciliación entre el amor, la historia y el lenguaje. De ahí que el último texto se titule "Hacia el poema". En él hay un pasaje en que Paz dice: "Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo". Ese centro fijo es la energía del amor (los cuerpos que se unen en su incandescencia); es también la energía secreta de la propia poesía. Pero esa doble energía se ve refractada, en gran parte de la poesía de Paz, por la conciencia, una conciencia perpleja que avanza y retrocede ante el mundo. "La conciencia, la transparencia traspasada, / la mirada ciega de mirarse mirar", dice en un poema de igual época. Se despliega, así, una doble corriente en el poema: la palabra que fluye y la conciencia que comenta simultáneamente ese fluir. Marginal, esa conciencia no deja a veces de apoderarse de todo el poema y de volverlo finalmente imposible. Combate que no se resuelve sino en el combate mismo y en su contemplación ("contemplo el combate, que combato"). El poeta no puede librarse de ver el acto creador como un desdoblamiento en el que aparece otro, la conciencia, que a la vez que rige la escritura, la juzga. Pero, dice Paz en "Escritura", "este juez también es víctima / y al condenarme, se condena: no escribe a nadie, a nadie llama, / a sí mismo se escribe, en sí se olvida". Y aunque luego añade: "y se rescata, y vuelve a ser yo mismo", se percibe que Paz está prisionero de cierto solipsismo poético. En textos de la madurez, este solipsismo se continúa, aunque, es verdad, con otra significación. En *Salamandra* (1962), hay uno que define todo este proceso: "Yo sé que estoy vivo / entre dos paréntesis". En "La palabra escrita" se trata ya de la poetización del acto mismo; en él, a la primera palabra escrita se superpone en paréntesis el comentario de la conciencia que intuye otra palabra: "(nunca la pensada / sino la otra –ésta / que no la dice, que la contradice, / que sin decirla está diciéndola)"; la palabra "antes de la caída". Así, todo el poema no es sino esa continua refracción de la palabra escrita en su inmediato espejo crítico; el poema nunca será escrito, queda implícito en la palabra no dicha; su tema es el paréntesis, la ausencia del poema. ¿Qué es casi todo *Salamandra* sino este juego dialéctico en el que al final nada cristaliza, una *entrada en materia* (título del primer poema del libro) que reiteradamente queda en suspenso: oposición entre el discurso y el silencio que nunca se resuelve?

En un libro anterior, *La estación violenta* (1958), esta dialéctica ya había tomado cuerpo en la poesía de Paz. El libro se inicia con un poema, "Himno entre ruinas", que se desarrolla sucesiva y entrecruzadamente en dos planos: de un lado, una visión paradisiaca y mítica del mundo, en la que los sentidos crean una suerte de presente invulnerable y aun sagrado ("Todo es dios", "La luz crea templos en el mar", "mediodía, espiga henchida de minutos, / copa de eternidad"); del otro, la visión dramática –actualidad nocturna y contemporánea– de momentos vividos o entrevistos en Teotihuacan, Nueva York, Londres, Moscú, que ya es el suceder de un tiempo degradado ("El canto mexicano estalla en un carajo", "La sombra cubre al llano con su yedra fantasma, / con su vacilante vegetación de escalofrío"). Finalmente domina la visión inicial al proyectarse en la última estrofa del poema. Entonces la inteligencia rompe el círculo de oposiciones, encarna y reconcilia los opuestos: "y la conciencia-espejo se licúa, / vuelve a ser fuente, manantial de fábulas". El espejo, en éste como en otros poemas de Paz, es lo estático; simboliza la conciencia que se mira a sí misma, detenida en su propia imagen. Al licuarse, su fluencia es movimiento hacia el mundo, pero de algún modo ese movimiento ya no es sucesión, sino nacimiento de otro tiempo: el de la palabra poética que, templada en esa suerte de proceso expiatorio de la conciencia, se convierte en fundamento del mundo. Así, el poema concluye: "Hombre, árbol de imágenes, / palabras que son flores que son frutos que son actos". El movimiento de este poema inicial se reitera en otro no menos significativo, "Fuente". Es el mismo momento cósmico: un mediodía que "alza en vilo al mundo". Plantado en esa suerte de suspensión, el poeta siente la plenitud del mundo como presencia; plenitud doble: la del hombre y la de las cosas, la mirada y lo mirado; es, igualmente, un estado de continua metamorfosis de lo real, que pierde su opacidad y se vuelve verdaderamente *real*, esplendor material. Pero si el ojo ya no mira ("todo es presencia y su propia visión fuera de sí lo mira"), la conciencia aún se debate por el conocimiento. "¿Qué esconde esta presencia?", se pregunta. No hay nada detrás de ella y así la pregunta se convierte en una exploración de la oquedad, del vacío interior del hombre. Esta refracción hacía adentro no destruye, sin embargo, la magia anterior del mundo: todo en él sigue en pie, transparencia intacta. Así, "En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente. / La fuente canta para todos". De modo que el poema se resuelve nuevamente en la fluencia. La fuente es un símbolo diverso: es el manar del tiempo verticalmente,

hacia arriba esta vez; es también el manar del lenguaje, que se absorbe a sí mismo, pero se transparenta en una presencia colectiva. La poesía en movimiento extático.

Otros poemas de *La estación violenta* son, de manera más dramática, el debate entre el fluir y la fijeza. Ese debate se origina en torno a diversos temas, pero girando siempre alrededor de uno esencial: la temporalidad, el movimiento del mundo, la historia y, nuevamente, el lenguaje. El hombre es "el que saltó al vacío y nada lo sustenta entonces / sino su propio vuelo", se dice en "Mutra". Este poema abarca sucesivas reflexiones sobre el ser y el estar, Dios y la historia. De manera significativa, como en los anteriores poemas que hemos citado, éste transcurre en el mediodía "absorto en su luz, sentado en su esplendor". Esta quietud espacial se ve precipitada por continuos remolinos que interceptan el puro discurrir del tiempo; esos remolinos son los abismos de la conciencia y de la memoria. El mediodía y la ciudad misma propician una suerte de exaltación que es abandono en el estar, un "derramado estar" que no es quietud sino movimiento en el que lo real se vuelca a la deriva. Ese movimiento es detenido por la conciencia que busca "asir la antigua imagen" de la ciudad sagrada, "anclar el ser". Hay que hacer que el tiempo coincida con lo real: las piedras memorables de la ciudad, cuyos "surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres de mármol" son "alta belleza armada contra el tiempo". Sin embargo, todo este mundo cede al paso del tiempo y el hombre mismo fluye, cae, "es una imagen que se desvanece". ¿Es o no esto el desamparo? El hombre acepta y asume su propio fluir. No quiere ser Dios ni ser sagrado, "beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose". De algún modo acepta su desamparo, pero aceptarlo en la realidad es también aceptarlo en el poema: el hombre es el poeta. Así "se despeñan las últimas imágenes y el río negro anega la conciencia". Todo –lo externo y lo interno– se hace fluencia, sólo que esta fluencia es también caída hacia adentro. Aflora entonces la memoria, en donde "velan armas" ciertos pasados privilegiados: son dominio personal e igualmente colectivo; tiempo único e historia. Todo el ayer, lo vivido, son "actos, altas piras quemadas por la historia". Pero hay un modo de quemarse en la historia que es un modo de trascenderla: aceptándola como verdadera comunión ("el hombre sólo es hombre entre los hombres"). De ahí que el poema concluya con una visión –la del futuro– que es ya la intuición de un destino. "Y hundo la mano y cojo el grano incandescente y lo planto / en mi ser: ha de crecer un día." De este modo integrado a la his-

toria, el hombre asume también una plenitud. Asumir la historia, veremos, es para Paz hacer que la poesía encarne en el mundo. Son dos impulsos de un mismo movimiento: la búsqueda del tiempo y de la palabra originales.

"¿No hay salida?" y "El río" son poemas que se vinculan al anterior por la temática y la estructura poética: son textos de un vertiginoso fluir de imágenes. Pero de alguna manera se le oponen: ambos son una tentativa por fijar el tiempo. En el primero, esta tentativa se realiza en la dimensión de la experiencia vital. Si, al comienzo, la imagen del río es la del discurrir ("En duermevela oigo correr [...] un incesante río"), también vemos que su movimiento es vertical: catarata, agua que se despeña y llega hasta "las aguas estancadas del lenguaje". Pero el lenguaje, si es tocado por ese movimiento, parece desertar y volcarse hacia el vacío. Seguidamente es el reconocimiento de un presente no sólo como permanencia, sino como totalidad: "ayer es hoy, mañana es hoy, todo es hoy". El pensamiento es un círculo en el que va cayendo el poeta; ese círculo es temporalidad pura: "todo se ha cerrado sobre sí mismo, he vuelto adonde empecé, / todo es hoy y para siempre". Y aunque en un momento el pasado parece imponerse ("hoy es ayer, mañana es ayer"), finalmente es la presencia lo que lo absorbe todo. Esa presencia instantánea parece, sin embargo, una prisión y de ahí que el poeta busque una salida. Esa búsqueda no es sino el resabio de una ilusión: si la realidad del tiempo es el instante que, a su vez, lo es todo, ¿cómo no poder identificar la permanencia en lo real, cómo no saber si se estuvo o no en tal sitio? El poema concluye justamente con este interrogante: "¿Estoy o estuve aquí?" El tema de "El río" es el acto mismo de escribir el poema, el lenguaje que fluye y se mira fluir, la conciencia que se desata y se repliega sobre sí misma. Este doble movimiento del acto poético está en correspondencia con el doble movimiento de la vida. El río de la vida ("La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja") se precipita como las imágenes que pululan en la conciencia; ambos serían pura sucesión si no existiera la conciencia que los detiene, pero detenerlos es rescatarlos de su inevitable destrucción: el movimiento; es fijarlos en una imagen que, en sí misma, sea el río, sea el tiempo. Detenerlos es, pues, encontrar otro flujo: esta vez circular. El poema propone, finalmente, la visión de un tiempo que se cierra sobre sí mismo, que busca su origen. De este modo, "el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes / y se interna en sí mismo".

Este doble juego entre el acto poético y la realidad, entre el dis-

currir imaginario y el real, constituye uno de los rasgos característicos del sistema metafórico de Paz, lo que es también un sistema de conocimiento. Ese rasgo se da incluso casi al comienzo de su obra. En uno de sus últimos ensayos,[1] Paz concibe el mundo como lenguaje. Esta concepción se inscribe, por supuesto, dentro de la vieja tentativa de los poetas por buscar las correspondencias en el universo. Sólo que ahora Paz comprende (como los estructuralistas) que ya el poeta no está en el centro de esas correspondencias, no es el traductor único como suponía Baudelaire; si el poeta traduce, su traducción se inserta en todo el sistema simbólico que lo rodea: es una perspectiva más, no la única. Lo mejor de la poesía de Paz está dominado por esta visión. "Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos", dice en uno de los textos de *¿Águila o sol?* Desde esta perspectiva es frecuente encontrar en su poesía textos donde el sistema metafórico se funda en elementos del lenguaje. Ya inicialmente Paz habla "del silencio compacto de un arbusto", "del silencio del mundo", o dice de la mujer: "Tú, sin nombre, / en la noche desnuda de palabras". O va más concretamente, en poemas de los años cuarenta, propone una continua simbiosis entre la palabra y la realidad. En "Escrito con tinta verde", el discurso del poema se fusiona con el del mundo. La tinta de la escritura no sólo adquiere el color de una naturaleza que se renueva; también crea en la página "jardines, selvas, prados, / follajes donde cantan las letras". El poema es simultáneamente la visión de un paisaje renovado y el hacerse del poema como si participara o fuera en sí mismo esa renovación. Igualmente es un poema a la mujer, cuyo cuerpo blanco está asimilado a la tierra que recobra su fertilidad y a la página en que se escribe. Por eso las palabras del poeta descienden y la cubren "como una lluvia de hojas a un campo de nieve", "como la tinta a esta página". De igual modo, el primer poema de *Semillas para un himno* poetiza sobre el nacimiento de las cosas al amanecer; ese nacimiento es sobre todo, más que expansión material, búsqueda de identidad: "Al alba busca su nombre lo naciente". Tal nacimiento se identifica luego con el del poema mismo, con el himno que el poeta prepara al mundo: "La luz despliega su abanico de nombres / Hay un comienzo de himno como un árbol / Hay el viento y nombres hermosos en el viento". Incluso, otro poema del mismo libro, "Manantial", se desarrolla en parecidos términos pero invirtiendo la relación. Esta vez el primer momento es

[1] "La nueva analogía", *Eco*, n. 92, 1967.

el del acto poético, la articulación de la palabra ("Habla deja caer una palabra") que supone el despertar del lenguaje pero luego también el del mundo ("Habla / Una piragua enfila hacia la luz / Una palabra ligera avanza a toda vela"). Así, el mundo se va haciendo progresivamente "manantial" de signos verbales: el agua clara son "vocales para beber" y, en última instancia, es un "agua grávida de profecías inminentes". Todo el libro es un himno al mundo y a la vez una preparación del himno poético. En otras palabras, es un arte poética, pero no como definición de la poesía, sino como visión del acto que la hace posible. Es el mundo en acto y la poesía en acto. Aun en los poemas que no están esencialmente desarrollados a partir del sistema metafórico arriba indicado y que, por supuesto, parecen hacer más evidente la relación con una poética, ésta se halla presente de manera tácita y no por ello menos central. ¿Qué es, por ejemplo, un poema como "Piedra de toque"? Es el poema de un conjuro erótico, pero éste funciona en dos planos: la mujer y la poesía. Esta visión en que lo erótico es igualmente el estímulo del impulso poético es por cierto dominante, lo veremos, en el mundo de Paz.

Aparentemente, los poemas de *Semillas para un himno* se oponen a algunos de *La estación violenta* e incluso a otros anteriores. Esa oposición es cierta y quizá no de manera superficial tampoco. Tal oposición es el resultado de un doble impulso de Paz ante el lenguaje. Por una parte, el discurrir del poema se refracta en la conciencia, se polariza y aun se detiene por una suerte de duda que es también una soledad ante el lenguaje como medio capaz de trasponer o *decir* la realidad. "A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, / todo me abandona." Este desamparo participa obviamente de una ambigüedad: la palabra encarna o no la realidad, es sólo signo o es lo real mismo. En cambio, en poemas como los de *Semillas para un himno* lo real y el lenguaje son dos maneras distintas pero paralelas de transcurrir el mundo; es decir, uno y otro son encarnaciones recíprocas y equivalentes. La duda es, pues, sustituida por la confianza ante el lenguaje. Pero de una u otra forma el poema es movimiento extático: cuando la conciencia lo refracta, detiene a su vez la sucesión y, al menos, la problematiza; cuando participa del impulso del mundo, impone o crea una sucesión distinta: es el tiempo del poema, el de la palabra en acto, y no el de la sucesión cronológica. Por ello, decíamos, la oposición es aparente. Sin embargo, uno de estos momentos parece sugerir el fracaso de la palabra; el otro, su plenitud. Pero uno y otro no hacen sino complementarse. Si para Paz el mundo y el hombre son

*libertad bajo palabra*, esta libertad, por estar fundada justamente en la palabra, se ve incesantemente amenazada. La oposición que hemos señalado nos muestra, así, la verdad de esta poesía: la plenitud que se mira en el desamparo, la pasión de absoluto que no sólo se ve dominada por la convicción de su relatividad, sino que hace de ésta su verdadera energía. En un poema de *Semillas para un himno*, Paz evoca una suerte de edad de oro del lenguaje y, por supuesto, del mundo, así como su aniquilamiento:

Aquel árbol cantaba reía y profetizaba
Sus vaticinios cubrían de alas el espacio
Había milagros sencillos llamados pájaros
Todo era de todos
Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado

Pero estos fragmentos son los sucesivos poemas del libro y las semillas que preparan su himno final. Éste, que no se da en el libro sino como proyecto, es busca de la unidad poética y también de la del mundo. Unidad tensa (fusión de contrario) y progresiva, es el punto hacia el cual tiende toda la poesía posterior de Paz. En un pasaje de *¿Aguila o sol?* dirá: "Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño con un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos". Frase que nos remite al breve prólogo del libro, donde Paz declara: "Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra". Y luego añade: "Hoy lucho a solas con una palabra, la que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?" De manera significativa, en la edición de casi toda su obra hasta 1958, con el título de *Libertad bajo palabra* (1960), Paz establece un orden no puramente cronológico, sino también poético. Es así como *¿Aguila o sol?*, de 1950, sucede a *Semillas para un himno*, de 1954. Es el orden profundo: al po-

der de la palabra, nos quiere indicar, sucede la duda ante ese poder, el combate con la palabra y la búsqueda de aquella que sea fundante del mundo; no la expresión de lo real, sino su invención. *¿Aguila o sol?* propone esa búsqueda y aun la prevé. La prevé, primero, como una fuerza destructiva, tal como se sugiere en uno de los textos arriba citados, y aún más intensamente en el titulado "Visión del escribiente". Es un texto que tiene algo de apocalipsis y, por ello mismo, de revelación. Se desarrolla en un doble plano: la persona que en él habla es el hombre cotidiano que vive la paralización de un mundo sometido a jerarquías, señas y contraseñas, números, credenciales, prioridades, clasificaciones ("al tatuaje y al herraje"): la gran rutina burocrática. Es la víctima, pero de algún modo asume también la lucidez del testigo. Si su oficio es llenar hojas en blanco, sabe que en ellas se va inscribiendo otro drama, cuyo fin o catástrofe prevé. Ya no es tan sólo el "escribiente"; es el poeta, el vidente: espera el soplo vindicador, el acontecimiento.

> Porque durante meses –dice– van a temblar puertas y ventanas, van a crujir muebles y árboles. Durante años habrá tembladera de huesos y entrechocar de dientes, escalofrío y carne de gallina. Durante años aullarán las chimeneas, los profetas y los jefes. La niebla que cabecea en los estanques podridos vendrá a pasearse a la ciudad. Y al mediodía, bajo el sol equívoco, el vientecillo arrastrará el olor de la sangre seca de un matadero abandonado ya hasta por las moscas.

Pero la destrucción será purificadora. Así, el libro concluye en unas reflexiones que Paz titula "Hacia el poema". En ellas postula la reconciliación entre la poesía que "entra en acción" y la historia que despierta. Es decir, Paz parece intentar superar la dualidad a través de la participación en la historia, en la aceptación, por tanto, del tiempo. Pero es válido pensar que ese impulso se da justamente como participación, como acto, y no de manera pasiva. Lo que busca es una palabra que encarne a la historia y al tiempo, aun como expiación, interiorizando el mal. En un ensayo, Paz ha dicho: "Para los españoles e hispanoamericanos la historia no es lo que hemos hecho o hacemos, sino lo que hemos dejado que los otros hagan con nosotros. Desde hace más de tres siglos nuestra manera de vivir la historia es sufrirla".[2] Esta idea viene a esclarecer la propia tentativa de Paz: el

[2] *Puertas al campo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966, p. 83.

hombre y la poesía como *sujetos* del mundo. Esta tentativa parece bifucarse de nuevo en *La estación violenta* (1958), cuyo título es significativo porque aludiendo a la estación en que transcurre casi toda la poesía de Paz (el verano, el mediodía, lo solar), sugiere igualmente la dualidad que aparece en el libro. De un lado, la *presencia* del mundo y del lenguaje; del otro, su refracción en el vértigo de la conciencia. Un doble movimiento entre la pasión que encarna y la inteligencia crítica. El libro propone finalmente, sin embargo, una de las visiones más integradoras de Paz. Me refiero a "Piedra de sol".

Este largo poema es culminación y síntesis. En él no sólo se dan todos los elementos contradictorios de la poesía de Paz, sino que se proyectan esta vez en una dimensión mítica y a la vez existencial. Además, es un poema cuya estructura misma asume el tema del movimiento, desarrollado como polarización de opuestos, pero resuelto al final como un ciclo o, más bien, como la imagen del eterno retorno. Como se sabe y ha sido señalado muchas veces por la crítica, incluso por el propio autor, en "Piedra de sol" (nombre del calendario azteca) subyace el tema de la revolución astral del planeta Venus. Como en muchas otras civilizaciones, Venus significó para los aztecas la dualidad que rige el universo. Aún más, era también para ellos una de las encarnaciones (o la última) del dios Quetzalcóatl, en cuya figura mítica y legendaria se multiplicaban las dualidades: no sólo cosmológicas (tierra y cielo, mundo subterráneo y mundo celeste), sino también de carácter histórico y aun mágico-moral. Esto es, el poema opera sobre la significación universal del mito, ampliada y enriquecida con la significación azteca. Por otra parte, así como la mitología azteca (y también la maya) se caracteriza por una suerte de continuas metamorfosis cósmicas, de igual modo el poema se nutre de una incesante transfiguración de temas e imágenes. Esas transfiguraciones implican una sucesión temporal, pero sobre todo una dimensión mítica. Así ya el tiempo es algo más que historia, es encarnación del tiempo mismo. Pero, además, como hemos indicado arriba, las dualidades del mito se inscriben en una concepción del eterno retorno. Ni sucesión ni inmovilidad, el tiempo es cíclico, se repite como un instante pleno que se revela cada vez como presencia.

Ahora bien, este carácter mítico del poema no sólo no funciona como fondo conceptual, sino que se va tramando a través de una dimensión existencial y aun histórica, temporal (individual y colectivamente). Este doble plano se proyecta en la estructura misma del poema: su desarrollo discurre entre una fuerza centrípeta y otra centrífuga, entre

la fijeza y el vértigo. Así, tal estructura es a la par centro y expansión. La fijeza: primero métrica: el poema se acoge al endecasílabo; el número de los versos reproduce el número de días (584) de la revolución de Venus según el calendario azteca; los seis versos finales repiten los iniciales y concluyen en dos puntos (:) para sugerir la idea de un ciclo que se cierra y a la vez queda abierto; igualmente, el verso inicial está introducido con minúscula, sugiriendo la continuación de un ciclo anterior. La fijeza se presenta, pues, en un doble plano: la forma del poema está regida por una norma y también por un límite; esa norma, a su vez, hace visible la del arquetipo que impone el mito del eterno retorno. Este mito, como lo ha explicado Mircea Eliade, es un mito de recreación: la continua renovación del mundo y de la vida a través de la repetición de la cosmogonía. En el poema, esta recreación se proyecta en el ámbito de la naturaleza, pero también en el individual del hombre y del poeta. Si su centro en el plano cósmico es la naturaleza, en el individual es el amor. No, por supuesto, como realidades distintas, ni siquiera paralelas, sino idénticas: la mujer es la naturaleza misma, y viceversa; ambas son dualidad y también unidad; encarnan los contrarios y su fusión. Así, el mito del eterno retorno, que supone un centro, es igualmente centro del poema. Pero el poema es, por otra parte, vértigo: flujo libre de la conciencia (reflexión y pasión a un tiempo), así como también manantial de imágenes que a su vez son manantial de otras y, por tanto, metamorfosis incesante. De igual modo, el poema discurre entre planos opuestos, asumiendo las oposiciones, y además en una simultaneidad de tiempos. Apenas hay que decirlo: el vértigo formal del poema es imagen de otro: el de una búsqueda incesante a través de la memoria, la conciencia y la historia, de una experiencia viva, y por ello mismo privilegiada, que sea la posesión de la verdadera plenitud. La marcha del poema reproduce entonces esa búsqueda: es el movimiento mismo. Pausado al comienzo, éste parte de una naturaleza primigenia y aun paradisiaca ("un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva"), se incorpora al del hombre que va por el mundo como por el cuerpo de la mujer, se precipita en la memoria (en busca de "una fecha viva como un pájaro"), se refracta en la conciencia, se problematiza en la historia, pero se yergue de nuevo a través del amor y, finalmente, de la propia naturaleza que vuelve a iluminarse y a despertar con el día, así como la conciencia del poeta despierta también en el umbral mismo del resurgimiento de la vida cósmica:

ante las puertas del ser, de la existencia que se hace ya presencia. Es la marcha, pues, de la plenitud, la caída y otra vez la plenitud. Así, el vértigo está regido por la fijeza, pero ésta nos revela entonces su verdadero carácter: plenitud extática, centro de la movilidad tensa; acendramiento o transparencia de un tiempo histórico y a la vez, y sobre todo, cósmico, así como de una experiencia individual, pero también colectiva.

"Piedra de sol" es un poema de exaltación cósmica. Lo que domina en él son las *visiones*. Quiero decir: su transfondo mítico no se hace vivo sino en una búsqueda individual, pero a su vez ésta se transfigura en experiencia impersonal. El amor está en el centro de esas *visiones*: la naturaleza como una energía erótica, la mujer (en su dualidad de Melusina y Laura) como una energía natural. También el amor es el centro de la historia, la trasciende, la convierte en un instante eléctrico en el que la pareja enlazada ("en Madrid, 1937") arrebata a la muerte y a la destrucción "nuestra porción eterna, / nuestra ración de tiempo y paraíso". Esa pareja, en su cuarto, se convierte en "el centro del mundo": soledad y participación: comunión con los otros, despojamiento del yo, verdadero reencuentro con la vida. Así, el amor aparece como el único absoluto posible; es, más aún, lo que lo hace presente, no puramente virtual.

Con *Salamandra* (1962), la poesía de Paz vuelve a bifurcarse entre la conciencia crítica y el impulso por hacer presente al mundo. Incluso ahora éste parece volverse irreal, así como el lenguaje mismo. Las palabras no dicen lo que dicen y hay que hacerlas decir lo que no dicen. Escribir es descubrir tras la palabra escrita otra que la rige y que, sin embargo, no aflora en el poema. Hablar es igualmente un acto ambiguo que conduce a la contradicción o a la negación de la voz ("Lo que dices se desdice / del silencio al grito / desoído"). Así, todo impulso hacia la expresión se resuelve en el suspenso mismo; la evidencia de esta disyuntiva paraliza al lenguaje y pone al mundo entre paréntesis. El mundo y el lenguaje parecen padecer una suerte de neutralidad. Y, en cierto modo, lo que propone Paz es el regreso a la inocencia ("Inocencia y no ciencia: / para hablar aprender a callar") y el reencuentro con la palabra original y primera ("roja palabra del principio"). Lo cual tiene un cierto carácter de expiación. De ahí que la técnica expresiva de Paz cambie sensiblemente en este libro. Su lenguaje se ve dominado por figuras antitéticas, paradojas, retruécanos, deliberadas y violentas aliteraciones, juegos verbales, paréntesis, ambigüedades en los encabalgamientos. Pero ya este lenguaje es reve-

lador: lo que quiere Paz es hacer sonar a la Palabra. Es esta tentativa lo que comunica tensión al libro y lo sustrae al puro vacío de la conciencia que se contempla a sí misma. Esta contemplación es una lucha: no sólo con el lenguaje, también con el mundo. En el poema "Salamandra", Paz despliega esa lucha. Rastrea en diccionarios y en mitologías los rasgos reales y fabulosos de este ser dual, lo que no es sino el intento por definir nuevamente la dualidad del mundo ahora establecida en la esencia misma de su poesía. De manera significativa, el poema es una *descripción* casi pura. ¿No decía Camus que ésta era la técnica de la conciencia absurda? En Paz, al menos, es la conciencia de la irrealidad del mundo. Pero esta conciencia es punto de partida para restituir al mundo su realidad a través de la palabra. Ésta es, sin embargo, "inasible" e "indecible" como la salamandra. Así, el último poema del libro, "Solo a dos voces", viene a ser como el fracaso de esa tentativa. Como en muchos otros poemas de Paz, éste se desarrolla también en dos planos: el de la naturaleza y el del poema. Pero el momento natural acá ya no es la renovación o despertar, sino el sueño de la tierra, el oscuro comienzo de una nueva gestación: es el solsticio de invierno. Paz ve el ritual de esta gestación como el acto también de la escritura.

volver a la primera letra
en dirección inversa
al sol,
hacia la piedra:
simiente,
gota de energía,
joya verde
entre los pechos negros de la diosa [Ceres].

De igual modo, el mundo es una "sonaja de semillas semánticas", así como el poema es una "sonaja de simientes". Y tal como el solsticio invernal es el comienzo de la desaparición del sol, el poema es la desaparición de la palabra, su regreso a la tiniebla y al olvido del lenguaje.

no lo que dices, lo que olvidas,
es lo que dices:
hoy es solsticio de invierno
en el mundo
[...]
ánima en pena en el mundo.

Ahora bien, la poesía de Paz es sobre todo una poesía solar; el momento privilegiado de su mundo cósmico es el alto mediodía, la fijeza de la luz, el esplendor absorto en su propia fascinación. Por ello este poema tiene quizá un valor simbólico más profundo. Lo que en él propone Paz es el ocultamiento de la palabra, de la poesía misma, su regreso a una memoria secreta y abismal para preparar, como la tierra, su resurgimiento, su nueva plenitud. El fracaso es, pues, aparente, más personal e histórico que esencial; se convierte, por el contrario, en el punto de partida de otra conquista. Esta voluntad de ocultamiento, ¿no recuerda la que proponía Breton en el *Second manifeste: "Je demande l'occultation profonde, véritable du Surréalisme"*? Ambas actitudes tienen, creo, un sentido ritual: no repliegue desilusionado de bellas almas; ascesis radical más bien, lucidez que prepara su nuevo combate. De ahí que *Salamandra* contenga también algunos de los poemas de amor más intensos de Paz; el amor es nuevamente en ellos la revelación de la presencia, reencuentro con "la otra orilla", apertura del mundo, acceso al ser.

El mismo año en que aparece *Salamandra*, Paz viaja por segunda vez a la India. A la luz del último poema de este libro, ese viaje tiene quizá el valor de una búsqueda espiritual. En 1965, Paz publica uno de los primeros textos escritos en su nueva experiencia del Oriente: "Viento entero", que luego formará parte, y esencial, de su último libro *Ladera este* (1969). Este largo poema está desarrollado como un viaje en el espacio inmediato (Afganistán, Paquistán, la India) y en el de la memoria; como un viaje también en el tiempo: el inmediato, por supuesto, y en el memorioso y aun mítico. Es por tanto, viaje por la geografía, la historia y la cultura. Un poema de la simultaneidad. De ahí su título, que sugiere la totalidad y el impulso que conduce a ella. Pero este impulso, simbolizado en el viento, es doble: movimiento del hombre en el mundo y, parejamente, movimiento del impulso mismo, es decir, de la energía interior que lo hace posible. Esa energía (¿soplo de la inspiración?) es la del poema igualmente. Así, al hablar del mundo, el poema se refiere al acto de ese hablar. Lo sustenta en consecuencia, un doble discurso, un doble discurrir. Pero esta vez lo doble es uno: perfecta identidad y verdadera fusión. El mundo vuelve a cobrar sentido, así como la palabra. De ahí la plenitud que se siente en todo el poema.

"Viento entero" está construido sobre un *leitmotiv* ("El presente es perpetuo") que se constituye en el eje del poema: indica sus diversos planos, convierte a la sucesión en simultaneidad y hace visible a ésta

en sus instantes únicos, originales. Centro del poema, este eje es fijeza y vértigo: muestra el discurrir y lo reabsorbe; irradia e imanta. Uno de los valores de esta técnica es, justamente, la de darnos de manera sensible la visión del movimiento que tiene Paz: instante giratorio, concentración expansiva, y viceversa. Si en "Piedra de sol" el movimiento es sobre todo circular acá es concéntrico. Y si el poema pertenece a la parte del libro titulada "Hacia el comienzo", no propone un regreso o un retorno, sino, más bien, el advenimiento de lo original en el instante. Es cierto que se inicia, como "Piedra de sol", con la visión del instante primigenio, comienzo de mundo, inocencia intocada.

Los montes son de hueso y son de nieve
están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
sin edad
como la luz y como el polvo

Pero el poema no regresa a ese instante; éste va a proyectarse y a encarnar en los otros. Aun en el cuadro dramáticamente moderno de Kabul que surge de seguidas y en el que se abigarran imágenes de un bazar ("timbres motores radios"), de asnos pétreos, de comerciantes y de niños que gritan ("Príncipes en harapos / a la orilla del río atormentado"). Además, el verdadero instante del poema, como ha sido señalado por la crítica, *está fechado*.[8] Es el instante de la escritura del poema. Corresponde, de manera significativa, al del último poema de *Salamandra*; pero como su justo opuesto: "21 de junio / hoy comienza el verano". No el despertar tan sólo: la irradiación del mundo en la luz solar. Esa irradiación es igualmente la del poema que empieza a discurrir. A esta correspondencia entre el mundo y la palabra, se superpone otra: la de la mujer y la del poema como impulso erótico. Así, este instante no sólo concentra los anteriores (el primigenio y el de Kabul); está iluminado también por otro del pasado inmediato: un momento en dos calles de París, una muchacha real, "detenida / sobre un precipicio de miradas", a la que el poeta toma de la mano y juntos atraviesan "los cuatro espacios los tres tiempos" hasta llegar "al día del comienzo". ¿Cuál es este día? Intemporal, presente

[8] Para un análisis más amplio de este poema, ver Julio Ortega, "Notas sobre Octavio Paz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 231, 1969.

perpetuo, es también el del comienzo del verano y del poema. Día cronológico: el poema concluye evocando la noche; cósmico: resume todos los tiempos. El amor se hace entonces centro del poema; éste prosigue su marcha a través del diálogo entre el poema y la muchacha real, "presencia chorro de evidencias". Este diálogo origina otros: en torno al amor se desarrollan sucesivos contrapuntos. El amor pleno que la muchacha encarna y la imagen desolada del castillo de Datia, símbolo de solipsismo y de un erotismo tenebroso ("relojería erótica"): la muchacha lo atraviesa invulnerable, es siempre la "transparencia del mundo". Luego, ante el paisaje abrupto de la Garganta de Salang, ella es otro desfiladero, otro espacio hendido y "el salto blanco" (el deseo victorioso) que lo salva. Progresivamente, el cuerpo de la mujer se va identificando con el del mundo, se vuelve "materia maternal", "Anima mundi", y la pareja se ve encarnada en la pareja sagrada de Shiva y Parvati. Progresivamente, también, el tiempo real del poema va entrando en la noche. Ésta se puebla de nuevas visiones: sobreviene el tiempo de la infancia, la inocencia original; la muchacha se vuelve materia alquímica ("llama de agua", "la gota diáfana de fuego") y por ello mismo centro de las mutaciones cósmicas; el espacio se desprende de sí mismo, de sus raíces, y gira. El universo entero, así, se ve dominado por el movimiento y éste, a su vez, lo transfigura en el éxtasis erótico. El final del poema es la consumación del acto erótico de la pareja: "no pesan más que el alba nuestros cuerpos / tendidos". En ese acto, sentimos, participan también el mundo y el poema: ambos están movidos por la energía de los cuerpos. Por ello "Viento entero" es uno de los grandes poemas eróticos de Paz. Además de la intensidad con que el universo y el poema, no sólo la mujer, encarnan bajo la pasión, esa intensidad está continuamente confrontada con la historia. Las referencias al imperialismo norteamericano ("En Santo Domingo mueren nuestros hermanos") o el colonialismo británico a través de la evocación de Tipú Sultán, príncipe musulmán que combatió a los ingleses en la India a fines del siglo XVIII, o a la más remota imagen de Bactriana, centro helenístico destruido por hordas bárbaras, no son, en modo alguno, marginales en el poema. Le trasmiten a éste una nueva tensión y hasta un tono de verdadera cólera:

yo recogí del polvo unos cuantos nombres
Por esas sílabas caídas
granos de una granada cenicienta

juro ser tierra y viento
remolino
sobre tus huesos

Muestran, además, una de las actitudes esenciales de Paz: la plenitud como expiación y conquista; la historia como aventura que hay que asumir, no padecer. Es decir, lo que proponía al final de *¿Aguila o sol?*: la poesía en acción.

*Ladera este* ocupa un lugar central en la obra de Paz. Por muchas razones: muestra la renovada intensidad de su mundo creador, revela también una nueva dimensión de ese mundo. La experiencia directa con el Oriente, especialmente con la India, donde este libro fue escrito casi en su totalidad, le comunica al pensamiento de Paz una dimensión más integral del hombre, la historia y el universo. Es un libro de grandes síntesis, en el plano de antropología cultural y, más profundamente, en el espiritual. Así como Paz alcanza en él una admirable transparencia del lenguaje, de igual modo alcanza otra: la de los sentidos, la de la mirada que es también *visión*. El libro se nutre de una realidad inmediata, de la historia contemporánea, de la experiencia personal transfigurada en experiencia cósmica y mítica, o viceversa también; pero sobre todo de una sabiduría inmemorial. Si esencialmente es el libro de la fascinación, ésta no excluye la pasión concreta del hombre histórico y plantado en la historia. Lo hemos visto en "Viento entero". Se da también como breves "Intermitencias del oeste", suerte de refracción de la plenitud en la conciencia lacerada (expresada, a veces, irónicamente) frente al mundo actual. Libro de la fascinación y también de una felicidad profunda: traduce una suerte de mística del cuerpo y del lenguaje, del espacio y del tiempo. Diría que la conquista del absoluto, pero con esta connotación: el absoluto aquí y ahora, dominado por estos límites y dominándolos, convirtiéndolos en presente puro, en presencia de otro tiempo dentro del tiempo. En "Felicidad en Herat", la experiencia sagrada que el poema desarrolla concluye con esta *visión* que es también mirada:

Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

En otro poema, el amor está en el centro de un mundo llameante y hace una pausa, crea otro espacio en él; así, el día se convierte en "una gran palabra clara", la mujer es una "palpitación de vocales" que madura bajo los ojos del poeta. Al final, éste reconoce, con algo más que deslumbramiento, su propia identidad y la del mundo:

Soy real
veo mi vida y mi muerte
El mundo es verdadero
Veo
habito una transparencia

Esta transparencia es la perfecta contemplación del universo: una mirada que ya no mira porque todo desde afuera la mira. La mujer luego, en otro poema, ya no sólo concentra el mundo sino también el tiempo; el instante reposa en ella, pero "sobre un abismo de claridades". Reposo una vez más, pero tenso. La tensión, sin embargo, es el lugar de una plenitud en que se reconcilian los contrarios sin perder su intensidad.

Plantada en la cresta de la luz
entre la fijeza y el vértigo
tú eres
la balanza diáfana

dice finalmente a la mujer. En sucesivos poemas del libro, Paz poetiza sobre el amor como vía hacia la claridad y la plenitud. Estos dos términos se vuelven intercambiables. Alguna vez Paz ha explicado cómo en la India llegó a entrever una nueva forma del amor: considerar al cuerpo como instrumento, musical y sagrado, de despersonalización; hacer de la unión erótica la comunión con un absoluto sin nombre y que está más allá de nosotros. Explicaba también: ya ello no sería amor sino erotismo o, mejor, tantrismo; es decir, retorno al cuerpo como inocencia, sin las ataduras y el desgarramiento que ello implica en el mundo occidental.[4] Pero, creo, ésta es la intuición y aun la experiencia que secretamente ha sostenido lo mejor de su poesía. Él mismo ha confesado, en un ensayo sobre André Bre-

[4] Claire Céa, *Octavio Paz*, Pierre Seghers, colección Poetes d'Aujourd'hui, París, 1965, p. 83.

ton,[5] cómo su fascinación ante la primera lectura de *L'amour fou* fue el descubrimiento de un "arte de amar", no a la manera de Ovidio, sino como iniciación en una verdad más profunda: "la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza". Es esa identidad la que se despliega en su propia poesía. Así el amor, desde esta perspectiva, aparece como uno de los temas dominantes en *Ladera este.* En "Maithuna", por ejemplo, expresado en breves y deslumbrantes poemas sobre las parejas eróticas de algunos templos budistas o hinduistas. La unión sexual es vista en ellos con tal liberación y a la vez inocencia, con una intensidad tan del principio del ritual erótico, que ello mismo la consagra, la hace sagrada. En otro poema, en que lo mítico surge del impulso de la propia pareja humana, Paz invoca a Shiva y Parvati, dioses de la energía erótica. Los invoca, pero no para adorarlos como a dioses, sino como a "imágenes de la divinidad de los hombres". Son la encarnación futura de los hombres, lo que éstos han de *ser* cuando se liberen del puro *quehacer.* Así, después de figurarlos en la mágica y luminosa correspondencia de sus cuerpos, los invoca en un perfecto diálogo de comunión profunda:

Shiva y Parvati:
la mujer que es mi mujer
y yo,
nada les pedimos, nada
que sea del otro mundo:
sólo
la luz sobre el mar,
la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.

No deja de ser significativo que, en *Ladera este,* la relación problemática entre la conciencia y el impulso creador, entre el lenguaje y lo real, que tanto dominaba en la anterior poesía de Paz, se atenúe de manera sensible. En todo caso, no constituye tema único en el libro. Y si aparece en algunos poemas, adquiere ahora una distinta entonación, un nuevo sentido. Así en el poema "Vrindaban". En él Paz evoca el paisaje cotidiano de la ciudad sagrada y lo hace de manera aparentemente ambigua. Esta ambigüedad corresponde a una realidad inmediata, pero también, creo, a una significación más profunda. En efecto, en el poema no se excluyen las referencias crudas y nobles,

[5] Octavio Paz, *Corriente alterna,* Siglo XXI, México, 1967, p. 58.

podría decirse, a la realidad: el hedor de los mendigos y, a la vez, los aromas puros "casi corpóreos ondulantes" que los rodean. Surge, así, un universo extasiado en esas combinaciones y todo parece llamear bajo el "manto de transparencias" y la "marea de maravillas" de un sol momentáneamente oculto. Estos detalles descriptivos son realistas y a un tiempo mágicos. Paz nos quiere introducir en el verdadero ámbito, contradictorio, de la ciudad, donde lo sagrado se hace presente aun en lo más irrisorio. De igual modo surge el personaje central del poema: un sadú ("Saltimbanqui / mono de lo Absoluto / garabato / en cuclillas") que, riendo, mira al poeta con una mirada lejana, ida (de este mundo), y en la que éste intuye un doble carácter: "Como los animales y los santos me miraba". Esa mirada se prolonga en la conciencia poética que la evoca en el acto de la escritura. Bajo esta nueva ambigüedad (la mirada es fijeza y vértigo, picardía y ascetismo), se va desarrollando la ambigüedad misma de la conciencia. De este modo se establece una doble corriente en el poema: el flujo de imágenes de lo real y, entre paréntesis, el flujo de imágenes de la conciencia dividida entre esa realidad (la fascinación) y ella misma (la crítica). Pero ni una ni otra se neutralizan. Ese "Santo payaso santo mendigo rey maldito" que es el sadú, parece seducir a la conciencia porque de algún modo sus búsquedas se entrecruzan. El poema, no obstante, tiende a concluir en una oposición entre el sadú (que busca lo absoluto "en su interminable mediodía") y el poeta (que busca apresar el instante, la hora inestable, "a la luz de una lámpara"). En otras palabras, la oposición entre la eternidad y la historia. Esta oposición es profunda, pero no insuperable. En el rechazo (si lo hay) se percibe una secreta fascinación.

Los absolutos las eternidades
y sus aledaños
no son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
el acto
el movimiento en que se esculpe
y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo
soy una historia
una memoria que se inventa

Aunque este final se muestra rotundo y parece excluir toda ambigüedad, ésta se implanta en el sentido total del poema: de alguna manera se asume lo que se niega. La búsqueda de lo inasible (la eternidad) por parte del sadú guarda una secreta correspondencia con la búsqueda de lo inasible (el tiempo) por parte del poeta. Ambas son una aventura ("A oscuras voy y planto signos", dice el último verso) que participa de lo sagrado y del juego. Sólo que una lo es en lo extático; la otra, en el movimiento. Pero también estos momentos implican una relación: uno y otro son igualmente fijeza y vértigo. De este modo, creo, el sentido no dicho del poema sería la tentativa por encarnar el éxtasis del sadú en la historia. Por ello quizá Paz, en otro poema, se muestra partidario de "fareros, lógicos, sadúes". Lo cual corresponde más profundamente a la sensibilidad occidental de Paz y a la naturaleza de su propia poesía. De cualquier modo, el poema es el movimiento de la conciencia por encarnar y ser acto (que de nuevo será movimiento); lo hace sin neutralizarse, asumiendo más bien la tensión de la realidad ambigua del mundo que evoca.

Absoluto, eternidad, por una parte; tiempo y muerte, por la otra: la tentativa de Paz es fusionarlos. Esa tentativa es inherente a su poesía, pero no es arbitrario pensar que se ha acendrado y ahondado en el Oriente. En el penúltimo poema de *Ladera este,* Paz ya no habla de su experiencia occidental como una "intermitencia" (¿no tiene esta palabra en el libro cierto sentido de "interferencia"?), sino como una concomitancia con el mundo oriental, con la India, y aun éste da sentido a aquélla. El poema se titula "Cuento de dos jardines". Se superponen en él dos realidades (Mixcoac, tierra natal del poeta, y la India) y dos tiempos (la infancia y la madurez). Nos *cuenta* dos historias que son sobre todo dos vivencias: la del jardín de la infancia y su final destrucción. Llegado este momento,

el mundo se entreabrió.
Yo creí que había visto a la muerte:
vi
la otra cara del ser,
la vacía,
el fijo resplandor sin atributos.

La impresión de la infancia es falsa, pero no por ello deja de agravarse luego: todo el paisaje de México es visto como desolación, hostilidad y sacrificio. No lo dice, pero queda sugerido: la destrucción

de aquel jardín fue una escisión de su conciencia, el aprendizaje de la fugacidad, su separación del mundo. Pero un día (el poema es un cuento y su temporalidad es indefinida, mítica), como si regresara "al comienzo del Comienzo", encuentra en la India la maravilla y la plenitud de la naturaleza. Ante el árbol *nim* ("Grande como el monumento a la paciencia, / justo como la balanza que pesa" instantes y siglos) aprendió no sólo a reconciliarse con el universo, sino también con la verdadera sabiduría:

supe que estaba vivo,
supe
que morir es ensancharse,
negarse es crecer.

Además, encuentra a una muchacha (evocación también de las lecturas de la infancia) con la que se casa en presencia del gran árbol (¿no tiene éste el valor simbólico del árbol del Edén bíblico, pero sin su interdicción maldita?). Así, una experiencia redime a otra; la purifica, la integra a un sentido más amplio. Comprende ahora el verdadero significado de la experiencia de la infancia:

Un jardín no es un lugar:
es un tránsito,
[...]
transcurrir es quedarse:
una vertiginosa inmovilidad.

Finalmente, sin aparente transición, el retorno de la India, el adiós. Pero no hay adiós posible. ¿El jardín ha quedado atrás o adelante? "No hay más jardines que los que llevamos dentro." De esta manera el viaje de regreso, a través del mar, no es sino floración de la memoria: manar, y no búsqueda, del tiempo vivido. Cruzan el poema las imágenes de los dioses budistas, de sus filósofos, de sus poetas; la imagen de Delhi. Esas imágenes son la pasión, el tiempo vuelto intensidad; claridad última: la fijeza y nuevamente el vértigo: la transfiguración:

Delhi y sus piedras rojas,
su río turbio,
sus domos blancos,

sus siglos en añicos,
se transfiguran:
arquitecturas sin peso,
cristalizaciones casi mentales.
[...]
alto vértigo sobre un espejo.
El jardín se abisma.
Ya es un nombre sin substancia.

Los signos se borran:
yo miro la claridad

De manera casi imperceptible, en los últimos libros de Paz, a partir de *Salamandra* o quizá antes, en muchos poemas de *La estación violenta*, se ha ido operando un cambio. Mejor: más que un cambio, una radicalización de la tentativa creadora. Aparece entonces en su poesía una voluntad más aguda de experimentar con el lenguaje, sólo que en Paz la experimentación parece ir aliada siempre con la lucidez. Como él decía de Breton, Paz es de los poetas que unen el esplendor verbal y la violencia de la pasión. La superficie de sus poemas puede parecer luminosa y precisa; esa superficie es espejeante: no ciega, crea un vértigo con su propia transparencia. Es una poesía, también, "detenida sobre un precipicio de miradas". Pero, además, Paz tiende progresivamente a acogerse a los poderes propios del lenguaje. Se establece, así, un tenso equilibrio entre el impulso de la palabra y la pasión constructiva del poeta. Más aún, ese impulso se convierte en la trama y aun en la estructura del poema: Paz siente que buscar un sentido en el mundo no es descubrirlo (no existe en ninguna parte), sino prepararlo, hacerlo posible desde el poema. Como él lo explica en uno de sus ensayos, el mundo moderno ha ido perdiendo significación por obra de la técnica; ya no hay, pues, una mitología coherente capaz de sustentar su correspondiente imagen del mundo. Abolidas las significaciones, el lenguaje tiende a la fragmentación y al vacío. El intento del poema por descifrar el mundo y encarnarlo como su doble mágico concluye en el fracaso. Pero este fracaso es, a su vez, un comienzo. La poesía contemporánea se nutre de la conciencia crítica que ello supone: crítica del mundo y del lenguaje. Crítica dialéctica, está regida también por una voluntad constructiva. Si el mundo y el lenguaje ya no significan, son sólo signos ("signos de un alfabeto roto") que buscan significar, cabe preparar el advenimiento

de su nuevo sentido. La gran aventura del poeta actual reside en hacer posible ese advenimiento; más que expresar el mundo, crearlo, fundarlo de nuevo. Por ello la ruptura y la fragmentación, que están en la base de esta tentativa, se ven polarizadas hacia la unidad. Unidad abierta: dispersión y concentración. Como ha dicho el propio Paz, al espacio plural y en movimiento corresponde un lenguaje también en rotación. "El poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace."[6] Lo que se ha llamado *obra abierta* pasa a ser entonces tema y trama del poema.

Ésta es, justamente, la tentativa que Paz realiza en "Blanco" (1967), un largo poema en el que la lectura del texto está íntimamente ligada a la estructura aún física, es decir, tipográfica, del libro. En efecto, los rasgos tipográficos de la edición original son tan significantes como las palabras mismas. Describir esos rasgos es ya *leer* el poema; el cuerpo del libro encierra también las claves de su universo poético.[7] El libro consta de una sola y larga página plegada, ceñida entre dos tapas, negra y blanca; al irse desplegando (verticalmente hacia el lector) va apareciendo el texto como en movimiento. A su vez, todo el texto puede leerse como un solo poema, pero admite varias lecturas también: el poema único se convierte en una constelación de poemas. Esta suerte de reproducción de un poema en varios está indicada por los diferentes caracteres tipográficos y la disposición del texto en la página. Hay un texto central que puede leerse, según los pliegues sucesivos, como seis poemas sueltos, o como un solo poema si se tiende a su conunuidad. Su tema es el lenguaje, la gestación de la palabra, los momentos sucesivos en que el poeta la confronta con el mundo o, más bien, es la visión de un mundo –la naturaleza y la mujer, la historia, la experiencia del poeta y el acto de la escritura misma– en búsqueda de su expresión. Esta parte constituye la línea de reflexión del poema sobre sí mismo; no tanto un discurrir sobre la esencia de la poesía como la dilucidación del acto que la engendra; además, dilucidación crítica: el poema es y no es, avanza y retrocede, se mira a sí mismo, se debate entre su gratuidad ("Son palabras / aire son nada"), busca trascenderla, encarnar en una realidad total. Es decir, es el proceso de la búsqueda del sentido. Hay otras cuatro partes

[6] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967, p. 282.

[7] Acá sigo, en parte, mi artículo "El poema: un archipiélago de signos" (*Imagen*, n. 24, 1968).

en que el texto está dispuesto en dos columnas, inscritas en negro y rojo, que a veces se distancian y otras se fusionan. Acá el texto se hace más rico en posibilidades. Cada una de las partes puede ser leída como un solo poema en una continuidad horizontal de la vista; o bien como dos poemas cada una, leyendo verticalmente la columna de la izquierda y luego la de la derecha. Como se ve, estas posibilidades pueden, a su vez, suscitar otras según la capacidad combinatoria del lector. En otro sentido, estas cuatro partes presentan una estructura más compleja. Las columnas de la izquierda son la exaltación amorosa, el himno a la mujer y al cuerpo; al mismo tiempo sugieren una relación cósmica: la mujer se ve vinculada a los cuatro elementos tradicionales; sucesivamente al fuego, al agua, a la tierra, al aire; elementos que parecen corresponder a los cuatro colores dominantes en los poemas centrales: amarillo, rojo (el agua de la historia, la sangre), verde y azul. Por su parte, las columnas de la derecha crean una suerte de contrapunto y equivalen a cuatro maneras de conocimiento: sensación, percepción, imaginación y entendimiento. Ahora bien, todas las partes del texto parecen, a su vez, figurar las etapas y transmutaciones (sucesivas y simultáneas) de la pasión única que es tema central del poema, sugerida como tal incluso en uno de los epígrafes, tomado de la doctrina tántrica: "*By passion the world is bound, by passion too it is released*". Más aún, como aspira Paz, la estructuración del texto tiende a sugerir un *mandala*.

Como se ve, "Blanco" responde a una estructura muy concertada. Con honestidad que no excluye la malicia, Paz la explica en notas finales. Pues esta estructura es un orden y a la vez un laberinto (un *mandala*). Más que ejercer su capacidad de relación entre las partes del texto, el lector quizá tenga que buscar la progresión espiritual que el poema le propone. Entre los textos sobre el lenguaje y los eróticos hay, evidentemente, una relación profunda. Están ligados por una suerte de impulso común. El poema prepara un orden amoroso, ha dicho Paz en otra parte. Ese orden se va gestando aquí en un doble plano: la reflexión sobre el lenguaje se impregna de una fuerza erótica, así como la relación erótica parece la gestación misma de la palabra y del poema. Además, el último texto del centro (final del poema) no es sólo la condensación –recurrencia, variación y resumen– de la temática del lenguaje, sino también de la erótica. Ambas, pues, finalmente se fusionan y se trascienden.

Si "Blanco" está vinculado a ciertas concepciones budistas, no lo está menos a una tradición mallarmeana del poema. Con uno de los

epígrafes: "*Avec ce seul objet dont le Néant s'honore*", el autor ha querido recordarlo. Desciende de "Un coup de dés"; se ciñe a muchos de sus rasgos y conquistas. Por ejemplo, la página como el espacio donde irrumpe el movimiento del poema y que está ligado a él como lo que le da relieve. Además, el verso no sigue una continuidad lineal, sino que se interrumpe y se quiebra reiteradamente. Estas rupturas propician una nueva visión de las palabras (su continua ambigüedad) y de las cosas (no de su pura sucesión, sino la simultaneidad en un mismo instante). Por ello el poema de Paz parece una dispersión de signos; es, mejor, un estallido: la realidad que nombra surge sin ninguna transición, en un estado de casi pureza. Esta realidad es, por otra parte, intercambiable y vale en todas sus expresiones (un insecto revolotea en torno al poeta, como el pensamiento en torno a las palabras; las palabras son también los pasos de la mujer en el cuarto vecino). El poema discurre, así, como un incesante monólogo. En este monólogo, como lo quería también Mallarmé, el poeta cede la iniciativa a las palabras. Las palabras lo llevan y lo traen: perpetuo móvil. En Paz el lenguaje triunfa sobre el poeta, sobre su conciencia. Pero no por ello el lenguaje deja de ser una "expiación". En él se dilucida el mundo. Y es esta tensión la que subyace a todo lo largo del poema, y que Paz condensa en esta fórmula:

Si el mundo es real
la palabra es irreal
Si es real la palabra
el mundo
es la grieta el resplandor el remolino

Paz se ve dividido ante esta alternativa, pero de alguna manera la trasciende, sólo que sin dar la victoria ni a la palabra ni al mundo. El dilema, aunque insoluble, parece admitir una reconciliación. El cuerpo del poema se identifica con el de la mujer, que, a su vez, se identifica con el del mundo: son estas fusiones sucesivas las que pueden crear una realidad verdadera. ¿La de la plenitud o la del vacío? Sin paradoja, creo que ambas. De ahí la alusión, en el epígrafe, al *Néant* mallarmeano: suerte de plenitud como la que propicia el poema a través del *mandala* que figura su estructura: plenitud en que lo sensible y lo trascendente, la palabra y el silencio se hacen uno. Al final Paz dice a la mujer:

El mundo
es tus imágenes
anegadas en la música
Tu cuerpo
derramado en mi cuerpo
visto
desvanecido
da realidad a la mirada

La realidad (la plenitud) es, pues, la de la mirada. Pero además este final sugiere que las fusiones (mundo, mujer, poema) se desvanecen en esa realidad. En otro pasaje, Paz había dicho: "la irrealidad de lo mirado / da realidad a la mirada". Esta mirada es la del poema mismo, mejor, es el acto poético. Es éste, no el poema, lo real. Así la plenitud está ligada a él como el instante a su próximo desvanecimiento; es la plenitud al borde del abismo o del vacío. Por ello este final nos remite a otra frase que es como un círculo infinito: el espíritu es creación del cuerpo que a su vez es creación del mundo que a su vez es creación del espíritu. Es en esta dimensión de perpleja lucidez donde Paz se aparta de Mallarmé, aunque prolongándolo. "Un coup de dés" aspiraba a ser el doble ideal del universo, pero finalmente es la crítica de este intento: concluye en el reconocimiento de la invulnerabilidad del azar ("*Toute pensée émet un coup de dés*"). Paz escribe su poema a partir de esta evidencia. Sabe que el mundo es intraducible ya; en incesante movimiento y cambio, se ha desvanecido. "Blanco" sugiere, pues, otra aventura: no un poema hecho, cristalizado, sino otro que continuamente se está gestando. Escribir es sólo plantar signos que buscan un significado. Así como el mundo se condensa en la mirada que lo mira, el poema se condensa en el acto que lo propicia. Pero el acto de escribirlo no vale sino por el acto de leerlo: llamado al lector para que haga *decir* al poema. De ahí el título: es un texto en *blanco* (como el mundo), está y no está escrito, en él la palabra está y no está dicha. De esta manera el lector tiene, al leerlo, que asumirlo igualmente, convertirlo en experiencia personal. Leer, también, no es descubrir un sentido, sino, sobre todo, hacerlo posible.

En un texto de juventud, Paz ya intuía que ni el amor ni la poesía ofrecen salvación o eternidad. Citaba entonces una frase de Nietzsche a la que luego ha recurrido con frecuencia: "No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa".[8] Su poesía asume esa vivacidad quizá porque ha comprendido que vivir es sobre todo fusión

de contrarios. Tal fusión es incesante e infinita: se produce en un vértice tal de intensidad que o se anula o es sólo momentánea ("si durase otro instante" nos quemaría). Es el vértice del abismo. No deja de ser, pues, una empresa insensata y hasta irrisoria. Como la escritura misma; ¿no dice Paz que escribir es tejer comentarios "sobre la ausencia de sentido del escribir"? Pero, además, si escribir, como proponía Rimbaud, es fijar vértigos, ¿no es ya la fijeza un comienzo del vacío? Sin embargo, la poesía de Paz oscila siempre entre dos nostalgias: el movimiento y la inmovilidad, la pasión y el éxtasis. Pero cada una de ellas es, a su vez, y en sí misma, contradictoria: plenitud y vacío a un tiempo. Sería tentador decir que en este debate se afirma, no obstante, el mundo. Lo que es cierto en gran medida. En efecto, la poesía de Paz es ruptura de todo solipsismo, continua comunión con el universo. Pero su verdad más profunda, hasta su orgullo, reside en el debate mismo.

[*Revista Iberoamericana*, vol. 37, n. 74, enero-marzo de 1971.]

[8] Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965 [1957], p. 127.

Pere Gimferrer

## Lectura de "Nocturno de San Ildefonso"

"Nocturno de San Ildefonso" apareció por primera vez en forma de libro en *Vuelta* (1976), que sigue siendo la entrega suelta más reciente de Paz, y constituye en ella uno de los cuatro ejes vectores –sendos poemas extensos– que, en torno al tema fundamental del regreso del poeta a su ciudad natal de México, vertebran el volumen. "Nocturno de San Ildefonso" es el más largo y complejo de estos poemas y es, además, el que cierra *Vuelta*: casi veinte años después de "Piedra de sol", Paz, nuevamente en México, recapitula lo andado.

El primero de los cuatro movimientos en que se halla rigurosamente dividido el poema tiene por objeto describirnos su punto de partida, que será también, al final del cuarto movimiento, su punto de llegada, pues de nuevo aquí, aunque no exactamente del mismo modo que en otros casos, la estructura del texto es circular. El tema del poema es muy simple y aparece claramente expuesto: cierta noche, en México, el poeta contempla la ciudad por la ventana mientras su mujer duerme; reflexiona acerca del propio pasado y del pasado de aquellos que con él lo vivieron, reflexiona –por ende– acerca del sentido de la Historia; regresa luego, tras este recorrido por el ayer y por el mundo de las ideas, al instante concreto y tangible en que inició el trayecto –otra forma de "itinerario"–: la noche, la mujer dormida, el cuarto. Si en "Blanco" la única anécdota eran los pasos de la mujer en el cuarto de al lado mientras el poeta escribía, aquí lo único que ocurre en presente en el poema –el único instante efectivo fijado en la escritura– es esta pausa de meditación en un momento de la noche tras el que se regresa luego a la realidad para asentir a ella, es decir, para asentir a la presencia de la mujer en la habitación quieta.

La descripción de la ciudad nocturna vista a través de la ventana ocupará, así, la casi totalidad del primer movimiento. Esta noche, constelada de anuncios luminosos en la oscuridad urbana, recorre en su gama, y exactamente por el mismo orden que en aquel poema, tres de los colores que aparecían en el itinerario de la columna central de "Blanco": "del amarillo al verde al rojo".

Esta noche es, además, una metáfora del lenguaje, pues, cierta-

mente, los anuncios son, aunque vano, un intercambio de signos: "caligrafía de alto voltaje".

Es también la tensión de los opuestos en el seno de la fijeza momentánea, es decir, de la fijeza del instante:

> mentido cielo/infierno de la industria
> sobre la piel cambiante del instante.

Pero repárese, con todo, en "mentido": es, a fin de cuentas, un simulacro, una ficción, como todo lenguaje lo es respecto a la espontaneidad de las vivencias no formuladas en él aún, y como lo es el mundo industrial respecto al mundo natural y respecto a lo que late en el sustrato mítico de la mente.

La esencia del poema es, en cualquier caso, la fijeza; fijémonos, pues, en este instante concreto. La noche dispara, como una coheter ía lejana, su estallido de signos. Son luz que se hace y deshace, fugaz, en la oscuridad urbana incesantemente, pero son también lenguaje atomizado, errático y disperso: "lumbres divagantes, / racimos de sílabas". De pronto, de la pura contemplación fenomenológica pasamos a un estado de espera, de vecindad o inminencia: "Estoy a la entrada de un túnel".

Conocemos este estado: es el mismo del presentimiento de la epifanía inicial de "Piedra de sol", es la proximidad del lenguaje con que se abre "Blanco", es el rumor de pasos que constituye el gozne en torno al cual gira "Pasado en claro". El poeta, ahora, cierra los ojos al espectáculo exterior de la ventana poblada de anuncios en la noche para abrirlos al espectáculo interior de su conciencia. En ella, la metáfora –signos luminosos sobre el instante– de la noche ciudadana se ha convertido en la visión de las letras sobre la página en blanco (que, en un eventual plano realista, puede corresponder a los destellos de color que aparecen ante los ojos una vez cerrados los párpados tras la contemplación de la noche luminosa). Ahora los signos hormiguean sobre esta página, hace poco inexistente, luego nula y vacía aún; los signos habitan la mente del poeta. Se produce entonces la característica *caída*: el poeta cae hacia fuera de la realidad habitual, es decir, hacia dentro de sí mismo, momento de tránsito que lleva hacia el núcleo del poema, como la caída fuera de la frente en "Piedra de sol". Es una caída quieta, sin tiempo, en la fijeza del instante:

Caigo
interminablemente sobre ese vacío.
Caigo sin caer.

Esta caída no es un ir de aquí para allá, sino más bien un detenerse y ahondar en un punto preciso, que literalmente desposee al individuo hablante de su ser usual y lo entrega al bombardeo de signos del lenguaje en movimiento:

Tengo las manos frías,
los pies fríos
–pero los alfabetos arden, arden.

Estamos ya en la pura y desnuda inminencia de lo que constituirá propiamente la materia estricta del poema, es decir, la revelación que se nos deparará en el seno de la fijeza de aquel instante en la noche. "¿Qué quiere?", preguntará el poeta aludiendo a esa noche. Tal pregunta cierra el primer movimiento; el segundo movimiento le dará respuesta.

Se inicia con una visión callejera, también nocturna: "México, hacia 1931". No es un cuadro realista, porque se trata de una sucesión de "apariciones" en la memoria. Los muchachos vendedores de periódicos son evocados, por ejemplo, como gorriones que hacen un nido con los diarios que no usaron, una imagen no muy disímil del espíritu de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o del creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro. Esta breve irrupción de imaginería vanguardista de entreguerras –que corresponde al clima estético de la época evocada en este tramo del poema– contrasta violentamente con la crudeza brutal de otros detalles y con la imagen nervaliana y fantasmagórica, entrevista apenas, de la mujer que pasa en la noche, remitiendo al mundo romántico y surrealista. Pero la evocación de las calles de antaño ha cumplido ya su misión –situarnos en un tiempo y un espacio determinados– y ahora nos trasladamos a lo que será verdaderamente el escenario capital del poema: el colegio de San Ildefonso, antiguo centro docente de jesuitas que encarna la arquitectura colonial de la época barroca y el mundo criollo de Nueva España, todo el derrumbamiento y el esplendor de un pasado que se atisba tras los edificios. Pero la mirada del poeta va más allá:

Estas calles fueron canales.
Al sol,
las casas eran plata:
ciudad de cal y canto,
luna caída en el lago.

No es ésta la Nueva España del virreinato, ni el mundo criollo, sino el México que vieron Hernán Cortés y sus compañeros, el México que apareció ante los ojos asombrados de los soldados españoles, uno de los cuales, Bernal Díaz del Castillo, nos legaría el relato vívido de aquellos días de estupefacción y embriaguez, de entrada en lo que literalmente era otro mundo.

Estamos en la mexicana plaza del Zócalo: Cortés vio este Zócalo, pero el pasado que surge ante nosotros ahora no es el pasado remoto de la ciudad, sino –como en la visión callejera del principio de este movimiento– un pasado próximo, cotidiano, y sin embargo heridamente lejano ya: la adolescencia del poeta. Un adolescente tiene héroes adolescentes (el Aliosha Karamázov de Dostoievski, el Julien Sorel de Stendhal); héroes, nótese, que son además ideólogos, disputadores y polemistas. Como sus héroes, un adolescente es un ideólogo y polemiza con otros adolescentes: construyen, en la discusión y el diálogo, ciudades de pensamiento, no menos reales que la ciudad en que viven. El zigzag de los faros de un coche evoca las "eses y zetas", pues esta ciudad es a un tiempo la ciudad real y la ciudad de la mente en las controversias juveniles, es decir, es idea y es escritura, y en mayor grado aún porque, vista ahora, como pasado, no transcurre ya en su realidad física, sino más bien "aquí, / sobre esta página: letras petrificadas". El instante de antaño –la discusión en el Zócalo– es el instante de ahora: la fijeza en la página, en el tiempo parado del poema.

De ahí que, desde el inicio del tercer movimiento, se produzca la identificación plena y explícita entre el muchacho que ayer vive el instante evocado en el poema –es decir, el instante de una noche de ayer vivido en una noche de hoy– y el hombre que habla, no ya de aquel instante, sino de aquel muchacho, es decir, que se escribe a sí mismo. Inversamente, "esta página / también es una caminata nocturna".

Vivimos en el tiempo del poema, que es el tiempo de la memoria hecha presente. Mas ¿qué nos muestra la memoria? Fundamentalmente, la distancia, el hiato entre el escenario ideal de los sueños adolescentes y su concreta plasmación histórica y biográfica: "El bien, quisimos el bien: / enderezar al mundo".

Tal fue, en efecto, el enunciado inicial. Pero lo que le sigue es, en sólo veintitrés versos más, una descripción, de violencia impresionante, del tema que había aparecido ya en la parte contemporánea de la evocación de sucesos que construía la reflexión sobre la Historia en el tramo final de "Piedra de sol": la trágica paradoja de unos ideales revolucionarios, en nombre de los cuales, deseando instaurar el paraíso, puede fundarse el infierno en la tierra. Esta historia, de modo muy particular, es, en la perspectiva aquí abordada, la de la esperanza en la revolución, cruelmente traicionada y defraudada por la flaqueza humana y la tentación del dogmatismo autoritario. Una historia que han vivido hombres de las generaciones que precedieron a Paz (André Breton, Luis Cernuda, André Gide) y que fue decisiva para la generación de Paz, la que conoció, en plena juventud, la guerra de España, el pacto germano-soviético, la guerra mundial, el asesinato de Trotski y la era de Stalin. Es una historia, además, que no ha terminado, sino que, bajo diversas formas, desde el poder o desde fuera de él, en el interior de los núcleos intelectuales, o en los cuadros de los partidos políticos, prosigue hoy por dondequiera en nuestro mundo contemporáneo.

Así, la interrogación acerca del mal en el mundo, genérica en "Piedra de sol", es, aquí, específica: concierne a esa forma particular de mal en el mundo que es el fracaso de los ideales de justicia, convertidos en un arma de doble filo que hiere a la vez a quien la empuña y a aquellos a quienes pretende proteger. Pero esta forma particular de mal en el mundo es posible, precisamente, porque las ideas abstractas han usurpado el lugar de un hombre concreto, es decir, porque un racionalismo que es en el fondo una máscara del mal suplanta al verdadero humanismo. Ahora bien,

La verdad es aquello,
más allá de las fechas,
más acá de los nombres,
que la historia desdeña:
el cada día,
–latido anónimo de todos,
latido
único de cada uno–,
el irrepetible
cada día idéntico a todos los días.

La verdad, pues, no está en la idea, sino en el hombre concreto; no en la temporalidad de la Historia, puramente abstracta, sino en la del instante, idéntico al sustrato común que discurre bajo la Historia: "La verdad / es el fondo del tiempo sin historia". Es decir, "El peso / del instante que no pesa".

Por ejemplo, el instante de "unas piedras con sol, / vistas hace ya mucho y que hoy regresan". Aquí y ahora, en el presente donde adquiere sentido humano la Historia, es donde nos hace habitar el poema. La retención de la fijeza que define el poema tiene por objeto, ahora lo advertimos, hacernos habitable ese "presente perpetuo" –expresión que aparece en otro importante poema de Paz, "Viento entero"– en el que la poesía, al llevar a cabo "la resurrección de las presencias" abre el camino a "la historia / transfigurada en la verdad del tiempo no fechado". Esto es: al inmovilizar un instante, haciéndolo revivir, fijo, en la percepción, la poesía hace posible que veamos en él

la quietud en el movimiento,
el tránsito
en la quietud.

Por oposición a la Historia –camino, lugar de ir y venir– la poesía "no es camino hacia esto o aquello".

En suspensión sobre la fijeza del instante, cortado a pico en el abismo del tiempo, la poesía nos hace sentir nuestra última hermandad humana: la "fraternidad sobre el vacío".

Adquirida esta forma de conocimiento, esta ganancia fundamental, el poeta, al comienzo del cuarto y último movimiento, se queda a solas con sus recuerdos, encarnados en el lenguaje, esto es, hechos vivencia poética. Vuelve ahora al punto de partida: los anuncios luminosos en la noche. Pero en este panorama surge una nueva presencia: la luna, que llena el cuerpo con su luz blanca, alumbra el cuerpo dormido de la mujer del poeta. He aquí, en suma, un instante, esto es, un ámbito donde habita la verdad: la respiración de la mujer dormida, el cuarto, asideros tan tangibles como, hace apenas unos segundos, lo era aquel otro escenario que, cerrando los ojos, veía el poeta en la memoria. Así,

La verdad
es el oleaje de una respiración
y las visiones que miran unos ojos cerrados:

Dudando entre estos dos instantes –al igual que el cielo, que presiente el amanecer, duda en la ventana entre la luz de la luna y la del alba– el poeta, si cierra de nuevo los ojos, puede acaso sentir, interrogativa, la premonición de la muerte, como salto fuera del tiempo, como "Despeñarse / desde la altura de esta hora". Abre, empero, los ojos; está en su cuarto, bañado por la arena láctea de la luna; idéntica a esa claridad, fluye y mana la respiración de la mujer. El poeta abandona la ventana y regresa, para habitar en él, al "fluir sosegado" de una respiración que es compañía. El reconocimiento en el ser amado es, como el poema, la puerta hacia el instante en que habita la verdad. La experiencia vivida por Paz en el poema es, para todos nosotros, una apertura hacia lo verdadero. Valió la pena, para regresar a esa respiración sosegada, vivir el instante tenso y ardiente del poema.

[Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980.]

José Miguel Oviedo

# Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz

*Seremos lo que somos.*

Borges, *Swedenborg*

A mediados de 1975 Octavio Paz publicó un poema que se titula "Pasado en claro",[1] escrito a fines de 1974 en México y Estados Unidos. Se trata, sin duda, del texto poético más importante del autor en prácticamente una década, si aceptamos (lo que parece razonable) que *El mono gramático* (1974) no es estrictamente un poema, sino más bien un ensayo-poema o, mejor, la crítica del poema en vez del poema mismo. No sólo es el más extenso que Paz haya escrito hasta ahora, sino que es la manifestación de un esfuerzo creador comparable al de sus otros grandes poemas, como "Piedra de sol" (1957), "Viento entero" (1969) o "Blanco" (1967). Pero hay algo más, en lo que reside parte de su originalidad: es el poema más confesional y conmovedor que haya salido de sus manos, la indagación lírica más consistente por sus orígenes, su pasado personal, su formación intelectual, su relación con México, la cultura universal y, sobre todo, consigo mismo, esa imagen huidiza que desde el inicio de su actividad poética se propuso ardientemente alcanzar –tarea siempre recomenzada, tarea infinita. En cuanto responde a la pregunta esencial "¿quién soy, realmente, yo?", el poema es una *anagnórisis*, un gran poema del autorreconocimiento, proceso a la vez doloroso y paliativo, lento y urgente, oscuro y lúcido. Puestos del lado de éste, los otros poemas del autor en los que ha hecho la misma pregunta parecen sólo rapsódicos, fragmentarios

[1] Octavio Paz, *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975. Las otras citas del poema se incluyen en el texto entre paréntesis y con la numeración de los versos. Los siguientes títulos del autor que se citan en el texto aparecen con abreviaturas y el correspondiente número de página: *Libertad bajo palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1968; *Salamandra*, Joaquín Mortiz, México, 1962; *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1966; *La centena*, Barral, Barcelona, 1969; *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1969; *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973; *El mono gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1974; abreviados como *LBP*, *S*, *PM*, *C*, *CD*, *S* y *G* y *MG*, respectivamente.

en su tensión hacia la meta que persiguen: aquí, al fin, tenemos la agonía de la búsqueda en su desarrollo total, excluyente y absorbente: todo el texto es una flecha que se dispara hacia el centro del mismo poeta que la lanza. El cazador es la presa que todas sus otras máscaras le negaban: ahora, agobiado con su descubrimiento, él está consigo mismo (con nadie) y desde esa soledad/compañía se comunica y nos comunica con su propia memoria. Porque "Pasado en claro" hace la interrogante echando una sonda hacia el pasado, para que el ayer explique el hoy y quizá el mañana.

**La huella de la vida**

En la trayectoria poética de Paz hay varias instancias claves que se conectan con ésta, la más reciente y cabal. De los tres poemas mayores mencionados al comienzo, "Piedra de sol" resulta el antecedente más ilustre: por comparación con "Blanco" y "Viento entero", aparece mucho más anclado en el nivel de las vivencias que se pueden identificar y aun datar. Se trata de un resumen magistral de experiencias humanas universales, visiones de la mexicanidad ancestral y testimonios de algunos de los grandes acontecimientos del siglo, reflejados en la conciencia angustiada de un creador: el lector recordará ese pasaje en el que la evocación de los pasos individuales desemboca en el recuerdo trágico de la guerra de España:

¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenias en Perote?,
nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo: [*LBP*, pp. 245-46.]

"Pasado en claro" retoma el hilo de estas memorias públicas y privadas en un tono del que la poesía última de Paz parecía haberse apartado. Me refiero a un tono que podría llamarse *narrativo*, fruto de evocaciones, escenas y ambientes cuya precisión de retrato (de autorretrato) no quiere borrarse en el movimiento dialéctico del poema, sino justamente permanecer; hay en esa decisión algo tan personal de parte de un poeta cuyas elaboradas imágenes realizan un vuelo trascendente sobre los datos del mundo real, que conviene observarlo con atención. (Por cierto, no estoy identificando al autor del poema con el yo que lo escribe: pueden coincidir eventualmente, pero no son el mismo. Aquél existe fuera del poema, éste sólo dentro de él.)

Pero aunque ese tono y esa actitud nunca habían sido más evidentes que en "Piedra de sol", éste dista mucho de ser el único antecedente que pueda rastrearse. A lo largo de toda la obra de Paz, como una constante que va y vuelve, se desgranan varios poemas en los que el buceo en las aguas profundas de la memoria, el modo narrativo y la actitud confesional se dan aunque sea episódicamente. En "Cuarto de hotel", por ejemplo, ya se preguntaba lo que se pregunta en "Pasado en claro":

> [...] ¿Lo que viví
> lo estoy viviendo todavía?
> ¿Lo que viví? ¿Fui acaso? Todo fluye:
> lo que viví lo estoy muriendo todavía. [*LBP*, p. 75.]

En "Elegía interrumpida", otro poema temprano como el primero, la memoria hace desfilar "a los muertos de mi casa" como "rostros perdidos en mi frente" (*LBP*, pp. 76-77). En "El ausente" invoca la sangre de los suyos y declara:

> Por ti corro sediento
> a través de mi estirpe,
> hasta el pozo del polvo
> donde mi semen se deshace en otros,
> más antiguos, sin nombre,
> ciegos ríos de cenizas y ruina. [*LBP*, p. 95.]

Hay numerosos recuerdos de adolescencia en varios textos en prosa del libro *¿Águila o sol?*, como "Trabajos del poeta", "Un aprendiza-

je difícil", "Jardín con niño", "Salida", etcétera. *La estación violenta* (1958) recoge un poema que constituye para mí, junto con "Piedra de sol", el antecedente más directo de "Pasado en claro". "¿No hay salida?" se titula y es también una indagación centrada en la identidad de un yo que, en medio de una atmósfera nocturna y amenazante, desciende hacia su propio pasado y descubre que es un vacío, un tiempo sin tiempo: "toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir son estos muebles clavados en su sitio" (*LBP*, p. 227). El poema culmina en el *impasse* aludido por el título, la conciencia cautiva entre imágenes sórdidas y pesadillescas:

> [...] todo está lejos, los muros son enormes,
> está a millas de distancia el vaso de agua, tardaré mil años en recorrer mi cuarto,
> qué sonido remoto tiene la palabra *vida*, no estoy aquí, no hay aquí, este cuarto está en otra parte,
> aquí es ninguna parte, poco a poco me he ido cerrando y no encuentro salida que no dé a este instante,
> este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro,
> yo está aquí, echado a mis pies, mirándome mirándose mirarme mirado. [*LBP*, pp. 228-29.]

Pero tanto estos pasaje como las ráfagas retrospectivas que cruzan como relámpagos el cuerpo de "Piedra de sol" (los "corredores sin fin de la memoria", las familiares "miradas que nos ven desde el principio", el caminar a tientas "por las calles de mí mismo", *LBP*, pp. 239, 244 y 249) son sólo elementos que, casi veinte años después, "Pasado en claro" va a organizar de manera definitiva. Definitiva en el sentido de que es integral y también porque lo fija en una obra de arte de intensidad y perfección poco comunes.

**El sistema poético**

El presente poema tiene más de seiscientos versos, seiscientos veintiocho para ser exactos ("Piedra de sol" consta de quinientos ochenta y cuatro versos). El ritmo es básicamente una alternancia de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, aunque no son escasos los alejandrinos; su rotación no es regular pero sí guarda una relación muy estrecha, y sobre todo muy armónica, con el pensamiento del poe-

ma. Muy armónica es también la marcha misma del texto: es una especie de viaje mental, de travesía del yo hacia sí mismo a lo largo de trece etapas o jornadas.[2] La oscura atmósfera inicial, el desconcierto del que emprende el viaje, se resuelven, tras una serie de peripecias dramáticas, en una visión de claridad, de saber; ese triunfo se apoya en una derrota: el yo comprueba que es sólo la sombra de una realidad verbal, una voz que emerge del vacío buscando a alguien; concluido el poema, esa conciencia se apaga y se disuelve en el silencio, en la nada. Todo este desplazamiento es libre y a la vez preciso porque está montado sobre un flexible sistema de correspondencias, analogías y oposiciones, de avances y retrocesos, de visiones fulgurantes y ecos de esas visiones. Hay, por lo menos, seis elementos (dispuestos por parejas) que constituyen una especie de figura o *pattern* al que el texto refluye siempre. Esos tres pares elementales son:

AIRE – FUEGO
AGUA – TIERRA
TINIEBLA – LUZ

Las tres parejas, a su vez, se reflejan en otras tres, que contienen esos mismos elementos pero trascendidos, encarnados en imágenes:

REALIDAD – ESCRITURA
MEMORIA – PRESENTE
PASIÓN – SABER

De este modo figuran un signo, un *hexagrama*, en el que cada unidad tiene valores absolutos pero también relativos, pues sus posibilidades combinatorias son múltiples; es un solo signo pero en movimiento. Como teoría y como práctica poética, este método fundado en el libro *I Ching* ha sido ya utilizado por Paz; en su prólogo a la conocida antología *Poesía en movimiento*, explica: "Aplicar los signos del movimiento a una situación en movimiento es más fácil que tratar de entenderla en categorías y conceptos inmóviles [...]. En realidad, para

[2] Quizá sea pertinente recordar que el número 13 parece ejercer una particular fascinación en Paz: "Piedra de sol" tiene un epígrafe de Nerval que comienza: "*La treizième revient... c'est encore la première*". Su simbolismo se conoce por las cartas del Tarot: representa la muerte, o la resurrección de la muerte.

mí no es un método: es un juego. Como todos los juegos, obedece a leyes precisas. Como casi ningún otro juego, estimula la percepción y la imaginación" (*PM*, p. 25). La estructura de "Pasado en claro" es, pues, el resultado de esos movimientos y mutaciones, del sistema cambiante que entretejen los seiscientos veintiocho versos.

Las partes en las que ese sistema se desarrolla están bastante bien marcadas en el poema. La primera (vv. 1-20) desata un movimiento de iniciación y búsqueda preliminar que sólo culmina al promediar la segunda etapa; en realidad, se trata de un movimiento doble: despliegue y repliegue. El poema tiene un epígrafe de Wordsworth ("*Fair seed-time had my soul, and I grew up / foster'd alike by beauty and by fear*") que anuncia con exactitud el clima con el que el texto se abre: un alma acosada por la soledad pregunta por sus orígenes. En las primerísimas líneas del poema esa alma está absorta: escucha el rumor del pasado, los "pasos mentales" que la memoria quiere identificar en el caos sombrío que la rodea. Escucha (cree escuchar) el sonido de alguien que camina pero "los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire" (vv. 10-11): ecos vacíos. Es la idea que expresaba, con su dramática concentración, el poema "Aquí" de *Salamandra*:

Mis pasos en esta calle
resuenan
en otra calle
donde
oigo mis pasos
pasar en esta calle
donde

Sólo es real la niebla [*S*, p. 17.]

*Aire* es una palabra clave: alude a la naturaleza neumática y la fuerza creadora de la palabra poética. El pasado se reduce a los nombres del pasado: palabras sin sentido, objetos perdidos entre las ruinas. De pronto, por primera vez, la luz hiere esa tierra baldía:

El sol camina sobre los escombros
de lo que digo, el sol arrasa los parajes
confusamente apenas
amaneciendo en esta página,
el sol abre mi frente,

balcón al voladero
dentro de mí. [vv. 14-20.]

El contraste entre los primeros trece versos y los siete últimos es muy vivo: el sombrío desconcierto y la sensación de letal estancamiento (los mismos de "¿No hay salida?") desembocan en una visión solar que ilumina los escombros de la realidad, hace amanecer esa otra realidad que es el texto y finalmente despeja las brumas de la conciencia. Hasta visualmente los versos 18 y 19 (en verdad, un verso partido en dos) sugieren, con sus aliteraciones y con el blanco que dejan entre ellos, esa actitud de apertura hacia el espacio desconocido e ilimitado: "balcón al voladero".

El verso 21 ("Me alejo de mí mismo") señala la articulación del primer movimiento con el segundo, que se extiende hasta el verso 40, ya dentro de la segunda etapa del poema (vv. 21-67); estamos en el momento del repliegue: el yo se abisma tratando de darse alcance. El poeta lanza sus primeras sondas en las aguas del pasado para rescatar su verdadera imagen; en el abstracto escenario diseñado antes, algún rasgo empieza a definirse: "senda de piedras y de cabras" (v. 23). Los ojos comienzan a ver abrumados por la luz deslumbrante ("Desde mi frente salgo a un mediodía / del tamaño del tiempo", vv. 29-30), mientras las palabras tratan de ordenar y expresar un pensamiento que se escinde "entre lo presentido y lo sentido" (v. 35). Imaginación y experiencia, intuición y percepción: la búsqueda se nutre de esfuerzos contradictorios y de tensiones opuestas que parecen anularla. El yo decide sortear ese escollo racional:

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejeos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo. [vv. 36-40.]

Ese caer hacia adentro es un caer hacia dentro del lenguaje: el pasado habita también en él. Anunciado por "espejeos y vislumbres", pronto se baña en la pura luz del verso 41: "La hora es bola de cristal". Estamos en la hora vertical siempre presente en la poesía de Paz, ese mediodía solar y carnal que dura la eternidad de un segundo. Y entramos así a la primera estancia física recobrada (inventada) por la memoria: el patio, con su jardín y su rumor de árboles. Escenografía

perfectamente ritual, si se recuerda la iniciación de "Piedra de sol".[3] La misma simbólica fusión de lo vegetal y lo líquido se da aquí (el fresno y el pozo de agua), pero intensificada; todos los sentidos y elementos se funden en los versos 51-53, donde hay una resonancia quevediana: "El fresno, sinüosa llama líquida, / es un rumor que se levanta / hasta volverse torre hablante". Esto anuncia otra transición: el elemento Agua (las fuerzas vitales, la existencia superior de la conciencia) se funde, literalmente se derrama, en el elemento Tierra (en este contexto, lo árido e inerte, el mundo inferior) y lo convierte en un espacio fluido:

> Estoy dentro del ojo: el pozo
> donde desde el principio un niño
> está cayendo, el pozo donde cuento
> lo que tardo en caer desde el principio,
> el pozo de la cuenta de mi cuento
> por donde sube el agua y baja
> mi sombra. [vv. 61-67.]

Nuevo descenso, más al fondo todavía; estos versos con los que termina la segunda etapa nos advierten que los límites de ese pasado quizá sean inalcanzables. Como en un mal sueño, el niño sigue cayendo, está cayendo ahora mismo –persiguiendo su sombra.

**El fuego mexicano**

La tercera etapa va del verso 68 al 99. El elemento clave de esta parte es el Fuego. Su primer verso es una suma de los elementos presentados en la sección anterior ("El patio, el muro, el fresno, el pozo") que se resuelven súbitamente "en una claridad en forma de laguna" (v. 69). La expansión del elemento Agua simboliza, por cierto, el origen de México, su mítico pasado y su agitada historia. El yo navega ahora por unas aguas que lo llevan a una reunión con su pueblo y su destino colectivo: "entre el cielo y la tierra, / una piragua solitaria. / Las olas hablan nahua" (vv. 77-79). Surge entonces el término opuesto, el Fuego; primero hay una "prefiguración del brasero" (v. 82) y luego

[3] "un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre" (*LBP*, p. 237).

una llama voraz, un gran incendio que arrasa todo en una gran catástrofe:

La luz poniente se demora,
alza sobre la alfombra simétricos incendios,
vuelve llama quimérica
este volumen lacre que hojeo
(estampas: los volcanes, los cúes y, tendido,
manto de plumas sobre el agua,
Tenochtitlán todo empapado en sangre).
Los libros del estante son ya brasas
que el sol atiza con sus manos rojas.
Se rebela mi lápiz a seguir el dictado.
En la escritura que la nombra
se eclipsa la laguna. [vv. 85-96.]

Lo que vagamente se insinúa en el verso 86, se hace explícito a partir del verso 92: el México que se incendia es la imagen que crea una lectura; el paisaje que describe el poeta está en las estampas de un libro; la anábasis del yo se realiza en un cuarto de trabajo. Hay algo todavía más importante: lo líquido (Agua) sufre una metamorfosis; ahora es sangre, es decir, "llama líquida"; la que brota de la piedra de los sacrificios (el brasero, el pedernal) y de los crímenes de la Conquista (la cruz, Tenochtitlan). Los colores puros y transparentes que empezamos a ver en la segunda etapa han virado a tonos mórbidos, encarnados, violentos. La sangre inunda la laguna mexicana; la lectura ("este volumen lacre que hojeo") paraliza la escritura que motivaba ("Se rebela mi lápiz a seguir el dictado"). La visión se turba y encalla en un nuevo punto muerto. "Doblo la hoja" (v. 97) señala el arranque de otra iniciación. La frase tiene, por lo menos, dos sentidos: la hoja de papel, obviamente, pero también la hoja vegetal; estamos siempre en un paisaje de palabras. Lo que sigue lo confirma: "Cuchicheos: / me espían entre los follajes / de las letras". Hemos caído en un lugar muy semejante al del comienzo, cuchicheos, pasos, ecos. Las señales que le llegan al poeta desde su pasado son inciertas y confusas: la anagnórisis debe continuar.

**El charco y la sed**

La cuarta etapa (vv. 100-26) constituye otro giro en las profundidades de la memoria que todavía se resiste al esclarecimiento. La laguna de sangre es ahora un charco, un pozo de sombra:

> Un charco es mi memoria.
> Lodoso espejo: ¿dónde estuve?
> Sin piedad y sin cólera mis ojos
> me miran a los ojos
> desde las aguas turbias de ese charco
> que convocan ahora mis palabras. [vv. 100-105.]

La premiosa interrogante *¿dónde estuve?* va a ser el *leitmotiv* de la sección (aparece tres veces), que va y viene entre el *charco* de la memoria y el ambiguo *espejo* de palabras. Lentamente, sobrenadando ambas, el poeta comienza a comprender:

> No veo con los ojos: las palabras
> son mis ojos. Vivimos entre nombres;
> lo que no tiene nombre todavía
> no existe: *Adán de lodo,*
> no un muñeco de barro, una metáfora.
> Ver al mundo es deletrearlo. [vv. 106-11.]

Esa dura conquista mental tiene sus correspondencias en el pasaje del pasado al presente, y de la experiencia al estado de escritura. A partir del verso 114 esos pasajes se van a expresar en imágenes que oponen la oscuridad del charco a una luz indecisa ("Brillan, / entre enramadas de reflejos, / nubes varadas y burbujas / sobre un fondo del ocre al brasilado, / las sílabas de agua" (vv. 114-18), y la sensación de la sed y aridez a la voracidad de la lectura. La idea tradicional de que se puede tener sed de lectura y de que leer sacia las necesidades del espíritu yace al fondo de estos versos admirables:

> Mis ojos tienen sed. El charco es senequista:
> el agua, aunque potable, no se bebe: se lee.
> Al sol del altiplano se evaporan los charcos. [vv. 121-23.]

Nuevo movimiento dialéctico: el sol (del saber, de la meseta mexicana) seca el charco y en ese "polvo desleal" quedan cosas que pueden "leerse": "unos cuantos vestigios testados" (v. 125).[1] La insinuación de que lo que resta es una herencia o tesoro personal, pero una herencia de polvo, resulta bastante clara y funciona como una incitación para indagar en ella con mayor ardor.

**La higuera del pasado**

La quinta etapa es la más larga del poema (vv. 127-208) y comienza con una rotunda afirmación: "Yo estoy en donde estuve". El yo percibe que el pasado realmente no *existió*: más bien *existe* como una recreación persistente de la imaginación. El tiempo, por lo tanto, es una ilusión: ayer está aquí y estará mañana. Todos los pasados son uno, son este instante en que visitamos el mismo "patio de palabras" (v. 129). La memoria fluye como un montón de recuerdos propios y ajenos confundidos:

> Abderramán, Pompeyo, Xicoténcatl,
> batallas en el Oxus o en la barda
> con Ernesto y Guillermo [...] [vv. 130-32.]

Hay una violenta aproximación de personajes de la civilización y la historia remotas, a un recuerdo juvenil; con los nombres Ernesto y Guillermo se crea una atmósfera íntima: batallas de la niñez. Y allí mismo surge un elemento simbólico decisivo en el proceso que describe el poema:

> [...] La mil hojas,
> verdinegra escultura del murmullo,
> jaula del sol y la centella
> breve del chupamirto: la higuera primordial, [vv. 132-35.]

La higuera, árbol centenario, es la imagen *par excellence* de lo que perdura: presencia del pasado, anulación del tiempo en la permanencia. Se trata de una imagen familiar a los lectores de la poesía de Paz.

[1] Compárense esos versos con estos de "Maithuna" que juegan con la misma idea de sequía verbal: "Hora vertical / la sequía / mueve sus ruedas espejeantes / Jardín de navajas / festín de falacias" (*C*, p. 202).

En *¿Águila* o sol? hay un texto que se titula precisamente "La higuera", en el que ese árbol aparece ligado a recuerdos de adolescencia; la visión de la higuera desencadena una reflexión apasionada, furiosa, sobre el *haber sido*, el *ser ahora* y el *no ser* futuro:

> Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome [*LBP*, p. 195].

Hay otro poema, todavía más temprano, titulado "La sombra", en el que la higuera se yergue con un secreto simbolismo sexual: "[...] Higuera maternal: / la cicatriz del tronco, entre las hojas, / era una boca habrienta, femenina, / viva en la primavera" (*LBP*, p. 71). La imagen de la higuera en estos textos coincide reveladoramente con la de "Pasado en claro" aun en el nivel de los detalles escenográficos que la acompañan: el muro, el verdor, el soplo primaveral de la naturaleza. La idea de la persistencia vegetal puede repetirse bajo otras apariencias: en "Piedra de sol" tenemos "un sauce de cristal, un chopo de agua" (*LBP*, p. 237), y en *El mono gramático* nos encontramos con árboles venerables como ese "gran baniano que debe ser viejísimo a juzgar por el número de sus raíces colgantes y la forma intrincada en que descienden a tierra desde lo alto de la copa" (p. 31), el mismo que aparece fugazmente al comienzo del presente poema ("El asalto de siglos del baniano / contra la vertical paciencia de la tapia" [vv. 31-32], o con la confusa maraña de árboles y vegetales en las que aparece "la higuera religiosa a cuya sombra el Buda venció a Mara"[5] [p. 46]). Árbol sabrado, pero también maligno y maldito (la higuera infernal, el bíblico instrumento de condenación de Judas), este elemento está vinculado en el poema a las nociones de transgresión y culpa: la higuera es testigo del despertar de los sentidos, de la irrupción de esa realidad en la poesía de Paz, el Cuerpo y su erotismo; ella es:

[5] Sobre el influjo del pensamiento tántrico, véase: E. J. Wilson, "Vision, Ecstasy, an Eastern Thought in the Poetry of Octavio Paz", *Symposium*, vol. 29, n. 1-2, primavera-verano de 1975, pp. 164-79.

capilla vegetal de rituales
polimorfos, diversos y perversos.
Revelaciones y abominaciones:
el cuerpo y sus lenguajes
entretejidos, nudo de fantasmas
palpados por el pensamiento
y por el tacto disipados,
argolla de la sangre, idea fija
en mi frente clavada. [vv. 136-44.]

La atmósfera grávida, la pesada y remordida sensualidad de esos versos se disuelven en una sensación de irrealidad: el yo se esfuma en la marea del deseo: "El deseo es señor de espectros, / el deseo nos vuelve espectros" (vv. 145-46). Todo se afantasma y se calcina bajo su soplo incandescente: "yo fui la enredadera imaginaria" (v. 147). Pero ese vacío abre otra realidad detrás de la "realidad": la plenitud del vacío. La imagen de la higuera retorna al poema transfigurada en otra cosa: como en "La sombra", es un sexo, una hendidura palpitante, una promesa de íntimo placer:

La hendedura del tronco:
sexo, sello, pasaje serpentino
cerrado al sol y a mis miradas,
abierto a las hormigas. [vv. 151-54.]

Los límites desaparecen: se expande una onda de gozo, de claridad y encarnada vitalidad. La poesía celebra esa fiesta: el día "prorrumpe entre las hojas" (v. 155); "el tiempo es luz filtrada" (v. 156); de la higuera "escurre savia lechosa y acre" (v. 159); en ese mundo más allá de las evidencias "son verdes las mareas, / la sangre es verde, el fuego verde, / entre las yerbas negras arden estrellas verdes" (vv. 162-64); hay, por fin, una orgía de sensaciones: "son ojos las yemas de los dedos, / el tacto mira, palpan las miradas, / los ojos oyen los olores" (vv. 167-69). Esa *realidad-otra* es presentada en los versos que siguen como algo encantado, como un reino de maravillas ("hay una reina diminuta / en un país de musgo desterrada", vv. 170-71), pero presidido siempre por el impulso sexual, cuya violencia da origen a imágenes agresivas como la "aguja que perfora / las vetas espirales" (vv. 177-78) que luego se despeña "por unos labios entreabiertos" (v. 180), o los "ríos de cuchillos que nunca desembocan" (v. 181). La ur-

gencia erótica invierte el sentido de su fuerza: antes el deseo anulaba al yo; ahora, un yo de "dedos codiciosos" sobrevive al deseo. Nuevo reflujo hacia el pozo de las memorias que esos mismos dedos quieren detener; pero las horas de arena fluyen hacia un sin donde tácito

–no hay escuela allá dentro,
siempre es el mismo día, siempre la misma noche,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la otra,
siempre y nunca es lo mismo,
aquí nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido, [vv. 187-95.]

Las memorias existen, pero son de nadie, flotan como una transparencia que nadie puede apropiarse y reconocer como suya: son "nombres que buscan cuerpo" (v. 197). La higuera ha confundido a la conciencia poética (el texto hablará otra vez de ella, de "sus falacias y su sabiduría", v. 202), pues todo cambia y aferrarse a la inmovilidad es un craso error: no hay higueras, hay percepciones de la higuera y palabras que dicen "higuera". Nos movemos entre apariencias e ilusiones, como una ilusión más; conversamos con los espectros (v. 205) y podemos "hablar con vivos y con muertos. / También conmigo mismo " (vv. 207-208).

Hemos llegado al final de la quinta etapa y recibimos su lección profunda: si el pasado inventa al yo ¿qué puede impedir que ese pasado sea plural, un punto de encuentro y comunión de muchas voces vivas, muertas, imaginadas? Ese desarrollo es la materia prima de la etapa que sigue.

**El delirio de los libros**

La sexta etapa (vv. 209-77) es un diálogo entre los elementos Aire y Fuego, o dicho de otro modo, con los otros signos del hexagrama: entre el saber que esclarece y el vértigo oscuro de la pasión. La naturaleza leve, aérea, de los primeros versos es notoria: "espacios diáfanos" (v. 213), "El cielo es giratorio lapislázuli" (v. 215), "la luz se precipita de las cumbres" (v. 221). Pero un poco antes ya se ha producido un punto de fusión: "Llamas entre las nieves de las nubes" (v. 218) y luego se señalarán los límites de la luz: "la sombra se derrama por el llano"

(v. 222). Luz y fuego, luces y sombras; en realidad, se trata ahora de otra luz, la que alumbra la noche de los libros furtivos leídos en la casa de la infancia:

> A la luz de la lámpara –la noche
> ya dueña de la casa y el fantasma
> de mi abuelo ya dueño de la noche–
> yo penetraba en el silencio,
> cuerpo sin cuerpo, tiempo
> sin horas. Cada noche,
> máquinas transparentes del delirio,
> dentro de mí los libros levantaban
> arquitecturas sobre una sima edificadas. [vv. 223-31.]

Este emocionado recuerdo de los libros formativos de sus primeros años va a ocupar casi todo el resto de la jornada. Es posiblemente el fragmento en el que Paz ha dejado diseminadas más claves y señas personales: por trechos, su texto es un palimpsesto, atravesado de citas, paráfrasis, homenajes a sus autores y libros favoritos. Para celebrar esas presencias que convoca, enciende un fuego comunal: "Yo junté leña con los otros / y lloré con el humo de la pira" (vv. 234-35). Luego circulan por allí sonidos y ecos que son recuerdos de Garcilaso ("que arrastra el Tajo turbiamente verde", v. 238), de Góngora ("la líquida espesura se encrespaba / tras de la fugitiva Galatea", vv. 239-40), Nerval ("en la gruta nadé con la sirena", v. 247), Dante, Villaurrutia, Verne ("el pulpo y Nemo", v. 261), y tantos otros. Esta colección de lecturas está marcada por el fuego del erotismo: "el cuerpo tenso, la mirada intensa" (v. 264). Esa alta temperatura da un fruto balsámico y refrescante, cuyo nombre no se nos dice pero que intuimos:

> Nombres anclados en el golfo
> de mi frente: yo escribo porque el druida,
> bajo el rumor de sílabas del himno,
> encina bien plantada en una página,
> me dio el gajo de muérdago, el conjuro
> que hace brotar palabras de la peña. [vv. 265-70.]

El mágico trofeo no puede ser otro que la misma poesía, fuerza reveladora, purificadora y fecunda: Agua sobre Tierra. No es extraño por eso que sus emblemas sean la encina ("bien plantada" dice el ver-

so repitiendo una de las fórmulas incantatorias de "Piedra de sol") y el muérdago de la poesía celta, y que esa pareja Tierra-Agua remita otra vez al elemento Aire: "Adolescencia, / país de nubes" (vv. 276-77) al cerrarse esta etapa.

**La casa de los muertos**

El patetismo y el dolor que desgarran la séptima etapa (vv. 278-351) son de los más intensos de todo el poema porque siguen a otro encuentro importante: la memoria danza con la Muerte, o mejor, con los muertos. Aquí no hay abstracción: los muertos tienen nombre, son (para el yo) *sus* muertos, *su* sangre. El recuerdo se enfoca en la casa familiar: "Casa grande, / encallada en un tiempo / azolvado" (vv. 278-80). *Azolvado* alude a la oscuridad que obstruye el flujo de la memoria: significa "cegar un conducto"; esa casa ocupa el mismo lugar sombrío donde comienza el texto. Los detalles se van recobrando uno a uno y el cuadro alcanza precisión geográfica: "los árboles enormes" (v. 280), "la iglesia enana" (v. 281), "el tendejón magenta" (v. 288), "los tejocotes y las mandarinas" (v. 294), la "rueda de Santa Catalina" (v. 297), todo dibuja un paisaje familiar. Pero ese ámbito da al vacío; sólo está habitado por la muerte y "por el rencor de los mayores" (v. 302). En esa casa, en medio de esos familiares amargamente evocados como "criaderos de alacranes" (v. 302), el poeta recobra su imagen de niño. El rencor y la queja ("como a los perros dan con la pitanza / vidrio molido", vv. 305-306) se mezclan –y esto es lo que da su tono atormentado al fragmento– con el recuerdo tierno y la piedad humana. Cuatro personajes se perfilan con nitidez entre las sombras de la memoria: la madre, la tía, el abuelo, el padre. Volamos una vez más a "Piedra de sol"; allí hay un adelanto directo de este escrutinio de los muertos próximos, vistos esencialmente como un conjunto de

> miradas enterradas en un pozo,
> miradas que nos ven desde el principio,
> mirada niña de la madre vieja
> que ve en el hijo grande un padre joven,
> mirada madre de la niña sola
> que ve en el padre grande un hijo niño,
> miradas que nos miran desde el fondo
> de la vida y son trampas de la muerte [*LBP*, p. 244.]

La nómina de los muertos es más explícita y detallada en "Pasado en claro": cada una de las cuatro figuras tiene en el poema cavado su nicho verbal y terminado su retrato postrero. La madre es

> [...] niña de mil años,
> madre del mundo, huérfana de mí,
> abnegada, feroz, obtusa, providente,
> jilguera, perra, hormiga, jabalina,
> carta de amor con faltas de lenguaje,
> mi madre: pan que yo cortaba
> con su propio cuchillo cada día. [vv. 322-28.]

La tía aparece como una "virgen somnílocua" que "me enseñó a ver con los ojos cerrados" (vv. 332-33); el abuelo, que le enseñó "a sonreír en la caída / y a repetir en los desastres: *al hecho, pecho*" (vv. 335-36), es el destinatario de un homenaje que se presta palabras de Quevedo: "(Esto que digo es tierra / sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*)" (vv. 337-38). Y el padre es la figura más terrible y convulsa de su galería de difuntos: lo vemos "atado al potro del alcohol" (v. 340), yendo y viniendo "entre las llamas" (v. 341) y, sobre todo, incomunicado con el hijo; sólo queda el diálogo de sus respectivas soledades:

> Yo nunca pude hablar con él.
> Lo encuentro ahora en sueños,
> esa borrosa patria de los muertos.
> Hablamos siempre de otras cosas. [vv. 345-48.]

El yo siente que es apenas un sobreviviente, una excrecencia de esas muertes: "yerba, maleza, / entre escombros anónimos" (vv. 350-51).

**La posesión erótica del mundo**

La etapa octava abarca los versos 352-412. Aunque en ella el motivo de la muerte está presente, su verdadero asunto es otro: la asunción del camino tántrico para entenderse a sí mismo y entender el mundo. Entre otras cosas, el pensamiento tántrico nos dice que sólo conocemos a través de la experiencia, apropiándonos sensualmente del mundo, copulando con él, fundiéndonos con él en "una experiencia total, carnal y espiritual" (*CD*, p. 65). La verdadera realidad es esa fusión de

los dobles (o mitades: macho y hembra), imantación que se repite en todas las escalas como un principio universal. El yo es, por lo tanto, una unidad de contrarios: es la suma de dos elementos enemigos (cuerpo/alma) que hay que reconciliar. Este camino místico de ruptura con la concepción monista e inmóvil de Occidente ha dado origen a muchos poemas de Paz y ha penetrado profundamente su doctrina poética; también está aquí, en esta precisa jornada, pero la novedad es que el poeta no sólo quiere hablarnos de la opción mística, sino que señala claramente las opciones que *no* son las suyas.

Desde los versos con los que se inicia el fragmento, Paz nos coloca en el clima gozoso de una revelación libertadora: tras el monólogo con los muertos, el diálogo consigo mismo, libre al fin de las ataduras del tiempo:

> Un día
> el tiempo se rompió: fui doble.
> No me multiplicaron los espejos
> codiciosos que vuelven
> cosas los hombres, número las cosas: [vv. 353-57.]

Nótese que, como es característico en Paz, el camino místico no supone un lazo religioso con ninguna divinidad establecida; la búsqueda está dirigida a un absoluto *humano*; los "espejos codiciosos" simbolizan ciertamente esa tentación engañosa que cosifica y alinea el impulso de trascendencia:

> ni mando ni ganancia. La santidad tampoco:
> el cielo para mí pronto fue un cielo
> deshabitado, una hermosura hueca
> y adorable [...] [vv. 358-61.]

Se van sumando los rechazos: a la santidad, al poder, al dinero. El camino está abierto, vacío, disponible; los sentidos despiertan y los cuerpos del yo y del mundo se unen en un abrazo cósmico. Significativamente, los símbolos de la Luz y el Agua, y la imagen de la higuera, reaparecen en ese momento de éxtasis y reencuentro:

> No me habló dios entre las nubes;
> entre las hojas de la higuera
> me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo.

Encarnaciones instantáneas:
tarde lavada por la lluvia,
luz recién salida del agua, [vv. 363-68.]

La conciencia, que ya sabe que el tiempo es ilusorio, intenta ahora salir definitivamente de su prisión. El yo escucha asombrado su propio latido y reconoce en él el ritmo universal. La ansiada plenitud es una disolución en una gran armonía donde no hay, realmente, ni tiempo ni yo:

–como si al fin el tiempo coincidiese
consigo mismo y yo con él,
como si el tiempo y sus dos tiempos
fuesen un solo tiempo
que ya no fuese tiempo, un tiempo
donde siempre es *ahora* y a todas horas *siempre*,
como si yo y mi doble fuesen uno
y yo no fuese ya. [vv. 373-80.]

Esa misma alegría y esa misma convicción mística resplandecen en "Piedra de sol": "no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio, / abre la mano, coge esta riqueza!" (*LBP*, p. 247), exclama allí; y más adelante: "para que pueda ser he de ser otro, / salir de mí, buscarme entre los otros" (*LBP*, p. 252). Esto confirma oportunamente lo que ya señalé antes: por más "personal" que parezca el poema, ese yo que habla y medita y goza no es una voz individual aislada del mundo, sino, seguramente, la *voz del mundo*, la poesía hecha por todos que quería Lautréamont. El instrumento de la posesión cósmica es el cuerpo, pero los cuerpos son textos, igual como los astros (cuerpos celestes) forman constelaciones que se pueden *leer*. La poesía es una forma de copulación; intensidad y distensión, éxtasis y vacío que se alternan rítmicamente; como dice Paz: "La carne se hace verbo –y el verbo se despeña" (v. 388).

La cadena de movimientos contrarios que se integran y concilian para luego divorciarse está ilustrada por un breve pasaje que es uno de los más perfectos del poema y en el que retoma el hilo –el tema de la muerte– que provenía de la etapa anterior:

La muerte es madre de las formas...
El sonido, bastón de ciego del sentido:

escribo *muerte* y vivo en ella
por un instante. Habito su sonido:
es un cubo neumático de vidrio,
vibra sobre esta página,
desaparece entre sus ecos. [vv. 396-402.]

Paradójicamente, la muerte es también origen, raíz creadora, renace de sí misma como una palabra que resuena y "vive". La muerte, pues, es vida, igual que "el agua es fuego" (v. 394).

Cada vez más, hasta el final, el poema será un poema sobre el lenguaje (es decir: autorreflexivo, volcado sobre su propia materia y crítico de la misma) porque fuera de las palabras, esas "criaturas anfibias" (v. 408) que "se bañan en el fuego, reposan en el aire" (v. 410), no hay sino apariencia. Pero las palabras tejen un laberinto verbal intrincado, difícil de entender: "Están del otro lado. No las oigo, ¿qué dicen? / No dicen: hablan, hablan (vv. 411-12).

El viaje de reconocimiento prosigue, ahora en otra región: las memorias se han vuelto lenguaje y hay que desentrañar su sentido, hacerles decir lo que tienen que decirnos.

**Para que brille Psiquis**

El lenguaje, ligado al elemento Aire, va a ser, en la siguiente etapa (la novena, vv. 413-442), el protagonista de un combate en pos de la Luz y contra la tiniebla. Aludiendo tanto a ese desplazamiento como a la continuidad del relato poético, el yo emprende esta etapa con los versos: "salto de un cuento a otro / por un puente colgante de once sílabas" (vv. 413-14). La expresión *cuento* nos recuerda la voluntad narrativa que yace en el fondo del texto y que estimula su marcha; sirve también para enlazar esta etapa ya avanzada del proceso con los movimientos iniciales ("el pozo de la cuenta de mi cuento", v. 65) y con los finales ("cuentos distintos de la misma cuenta", v. 613), el lenguaje-aire, soplo mágico, es un activo agente de la conciencia que se interroga; su fuerza es sexual:

es un tornillo que perfora montes,
nadador en la mar brava del fuego
es invisible surtidor de ayes,
levanta a pulso dos océanos,
anda perdido por las calles

palabra en pena en busca de sentido,
aire que se disipa en aire. [vv. 420-26.]

Pero ese *pneuma* luminoso sufre otra vez el acoso de las sombras y la violencia inhumana. De pronto en ese claro aire de la palabra, se hace la noche, una noche iluminada por la luna:

La *cabeza de muerto*, mensajera
de las ánimas, la fascinante fascinada
por las camelias y la luz eléctrica, [vv. 434-36.]

Este pasaje, que trata el famoso tópico con un tono de sombrío pavor quizá inspirado en Lugones, es como un homenaje a los poetas (enamorados de la luna) que ofician en la tiniebla sin ver jamás la luz. Hay un rito sangriento: se pide matar a la luna y quemarla como bruja. De ese sacrificio algo nuevo brota, sin embargo, a la contemplación arrobada del poeta: "Luz esparcida, Psiquis..." (v. 442). La breve fábula parece una reelaboración del mito griego: Psiquis triunfa sobre el odio de Afrodita y, purificada por su propio sufrimiento, se hace inmortal.

El resultado del combate es muy incierto y liga estrechamente la novena etapa a la décima (vv. 443-531); ese nexo está señalado por la iniciación "¿Hay mensajeros? Sí" (v. 443), que alude un epíteto aplicado a la luna. Pero el tema que trata la jornada es el de la historia como un lenguaje que habla de nosotros y con nosotros; ésta es también una pugna entre las tinieblas y la Luz o, si se quiere, entre la barbarie y el orden humano. Porque el lenguaje de la historia es un grito brutal que conduce a la caída y a la muerte:

El universo habla solo
pero los hombres hablan con los hombres:
hay historia. Guillermo, Alfonso, Emilio:
el corral de los juegos era historia
y era historia jugar a morir juntos.
La polvareda, el grito, la caída:
algarabía, no discurso. [vv. 501-507.]

La historia es, a la vez, una dimensión arrasada por las fuerzas negadoras de lo humano (la ambición de poder, la traición, la mentira) y un espacio donde los hombres reconocen dolorosamente su con-

dición de solidarios con sus semejantes. Estamos atados a un cíclico vaivén entre el fratricidio y la compasión:

> Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia.
> Pero también es el lugar de prueba:
> reconocer en el borrón de sangre
> del lienzo de Verónica la cara
> del otro –siempre el otro es nuestra víctima. [vv. 518-22.]

Paz propone una alternativa: la muerte, tal vez, *no* sea la puerta de salida de la historia: "El escape, quizás, es hacia dentro" (v. 525), hacia donde se disuelven los pronombres del egoísmo y el desprecio, otra vez la reconciliación en un gran todo que se asocia a la ruptura de los límites temporales: "En el centro del tiempo ya no hay tiempo, / es movimiento hecho fijeza, círculo / anulado en sus giros" (vv. 529-31).

**El estar tercero**

La undécima etapa (vv. 532-90) culmina una operación milagrosa que ha estado constantemente en la intención del poema: la memoria, definitivamente, se hace *presencia*, instante clavado en este instante, revelación pura y total. La unión sexual con el mundo alcanza el momento de éxtasis: la visión del *blanco* absoluto que deshace la apariencia de las cosas en una perfecta inmovilidad. En la hora que preside esa experiencia carnal y mística, la luz se levanta como fuego poderoso que destruye el enclaustramiento de la memoria. Caen los muros:

> Entre muros –de piedra no:
> por la memoria levantados–
> transitoria arboleda:
> luz reflexiva entre los troncos
> y la respiración del viento. [vv. 542-46.]

La superficie engañosa de las cosas se esfuma, los cielos se abren y mana una energía aérea: "el alma es ya, vacante, espacio puro" (v. 555). El mundo está en suspenso, vaciándose en el ser y éste en el mundo: fusión máxima que testimonia que el yo ha alcanzado el difícil "tercer estado" del que hablan los místicos; Paz lo explica al tiempo que lo vive intensamente:

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía,
horas sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa
en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento.
Los nombres que la nombran dicen: *nada,*
palabra de dos filos, palabra entre dos huecos. [vv. 567-74.]

Hay que leer con especial atención uno de los versos de este último pasaje: *no la presencia: su presentimiento,* porque en él está encerrada una idea fundamental de la poética de Paz: el lenguaje como presentimiento de una divinidad (un poco después dirá francamente de ella: "Es dios", v. 578) o presencia inalcanzable fuera de la experiencia que llamamos poema. La poesía es una tensión perpetua que apunta hacia ese blanco del que sólo tenemos fulguraciones, ráfagas; a través de ellas la realidad revela su verdadera faz –la faz que niegan las evidencias. Ese saber auténtico no es el fruto de un método fijo o previsible; en otro poema, "Lectura de John Cage", Paz postulaba un principio o paradoja del pensamiento tántrico: "El saber no es saber: / recobrar la ignorancia / saber del saber" (*C*, p. 175); en "Pasado en claro", el saber se encuentra, con una apariencia casual, "en las conversaciones con la higuera / o entre los blancos del discurso" (vv. 580-81). Cada instancia de confusión y desvarío ha abierto la posibilidad de la revelación: esa divinidad está o puede estar, si uno lee bien las oscuras señales que nos lanza, "en la conjuración de la imágenes" (v. 582), en "el desvarío de las simetrías" (v. 584) o en "el dudoso jardín de la memoria" (v. 586). La presencia sagrada aparece cada vez que se desvanece en otras formas; no tiene forma ni cuerpo y por eso sólo el lenguaje, que es la metáfora de un cuerpo, puede revelarla: la poesía incorpora y restituye el mundo a los hombres. La actividad poética, como estar tercero, es siempre una disidencia, un ponerse al margen para volver al centro perdido.

**La epifanía poética**

Las dos últimas etapas del poema forman una secuencia por su estrecha conexión: la duodécima (vv. 591-621) señala el fin del proceso de su autorreconocimiento, y la última, muy breve (vv. 622-28), es en realidad un epílogo que recoge diestramente los hilos conductores

del poema: memoria y presente, fundidos en la totalidad espléndida de la poesía. En la penúltima sección el poeta hace un resumen de su propia travesía, que lo ha llevado de las apariencias a la visión de ese "Dios sin cuerpo" (v. 591) o "palabra sin revés" (v. 595); el resumen es ciertamente autocrítico: con una imagen de sabor borgiano, lamenta los caminos que alargaron su viaje ("Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria*", v. 596), enfrentándolo con "Pirámides de huesos, pudrideros verbales" (v. 606), hasta que al fin: "Alcé con las palabras y sus sombras / una casa ambulante de reflejos" (vv. 608-609). Estas dos líneas están hinchadas de significación y se proyectan hacia muchos lados: si las palabras son el ser, sus *sombras* son la muerte (los contrarios que combaten) y ése se vincula con la noción de casa (casa de los muertos, casa en la que vivió); casa en movimiento, sin embargo (nueva contradicción), que proyecta reflejos, es decir, la luz desdoblada, encarnada. El poema es, pues, la totalidad misma porque incluye a su contrario en la fugacidad de su abrazo sensual: "Espiral de los ecos, el poema / es aire que se esculpe y se disipa (vv. 614-15).

A su conjuro, los signos giran y se ordenan como en el sistema solar:

> [...] las repúblicas
> errantes de sonidos y sentidos,
> en rotación magnética se enlazan y dispersan
> sobre el papel. [vv. 616-21.]

Hemos llegado al epílogo, que se abre con un acorde que escuchamos en la primera y cuarta etapas: "Estoy en donde estuve", nos asegura aquí. Desde esa posición central percibe, como si fuesen otros, los murmullos y los pasos que escuchó "con el alma" al comenzar el poema. Ahora afirma que hay "pasos dentro de mí", que los oye "con los ojos" (v. 624) porque "el murmullo es mental, yo soy mis pasos" (v. 625).

El pasado está aquí, en este mediodía instantáneo en el que la luz estalla como un fruto. Atrás quedaron los túneles engañosos, los pozos oscuros, el charco fijo de la memoria. Los ecos no son ecos: son "las voces que me piensan al pensarlas" (v. 627). El tercer verso del poema ("sombras del pensamiento más que pasos") está recordado y negado por el que lo cierra; no hay más sombra, dice gravemente esa línea final, que la conciencia misma: "Soy la sombra que arrojan mis palabras". En esa irreductible realidad oscura se afirma y culmina el proceso; en esa negación se apoya el sentido esencial del poema: to-

do ha sido ya pasado en claro y la conciencia calla para que hablen sus palabras. La anagnórisis concluye con el silencio del yo.

**Coda**

Tres ideas rectoras de su pensamiento y de su creación –la poesía concebida y practicada sobre todo como una *experiencia*; el lenguaje como una operación que se expande sobre sus propios términos; y la búsqueda de la totalidad como un equilibrio entre sentidos contrarios– han sido expuestas o reelaboradas en tres de los libros críticos más recientes de Paz. Hallamos la primera en *Conjunciones y disyunciones*, libro indispensable para entender la conexión del autor con el pensamiento de Oriente (budismo, taoísmo, tantrismo). Hablando justamente de los *mantras*, Paz opone dos tipos totalmente distintos de lenguaje poético: el que predomina en el Occidente cristiano y el de las fórmulas mágicas indias:

> frente a la llaneza verbal del cristianismo protestante, enemigo de toda escritura secreta, el lenguaje simbólico y hermético; frente al vocabulario neutro y abstracto de la moral, las palabras genitales y las cópulas fonéticas y semánticas; frente a las plegarias, los sermones y la economía del lenguaje racional, los *mantras* y sus cascabeles. Un lenguaje que distingue entre el acto y la palabra y, dentro de ésta, entre el significante y el significado; otro que borra la distinción entre la palabra y el acto [*CD*, p. 85].

Esta unión entre la palabra y el acto es el núcleo de la condición *sagrada* de la poesía y el origen de su fuerza trascendente. Poderes absolutos y quizá inconcebibles de la palabra; Paz los subraya en el texto "Literatura y literalidad", que nos presenta otra oposición: mientras el poema significa de muchos modos y esos modos pueden cambiar, las palabras que lo configuran son "únicas e insustituibles". Está hecho de palabras, pero no se reduce a ellas; por eso: "La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje" (*S y G*, p. 65). Consecuentemente, lo que persigue la poesía es algo que a la vez ella conoce y no conoce, que posee y que ha perdido. Restituyendo lo que el hombre anhela, se restituye a sí misma y expresa su necesidad de algo distinto. Hacia el final de *El mono gramático*, un pasaje lo dice con más lucidez:

> La poesía no quiere saber qué hay al fin del camino; concibe el texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes –las distintas corrientes verbales y semánticas–, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones. La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje [*MG*, p. 134].

La correspondencia entre estos libros teóricos de Octavio Paz, y la indagación y el hallazgo que contiene "Pasado en claro", confirma la profunda unidad y consistencia de su visión, aparte de mostrar el exacto lugar que ocupa ese texto dentro de su obra. Teorías poéticas, reflexiones culturales, ejercicio creador: todo conduce a esa revelación del memorable verso final que ahora podemos entender mejor: "Soy la sombra que arrojan mis palabras".

[*Revista de Occidente*, n. 14, diciembre de 1976.]

Andrés Sánchez Robayna

# La poesía última de Octavio Paz

A quienes han seguido de más o menos cerca la evolución del pensamiento y la escritura de Octavio Paz en los últimos años –un interés no exclusivamente español: el escritor mexicano es una de las más relevantes presencias hispánicas en el panorama intelectual internacional, si no es la mayor, en la actualidad– no habrá dejado de extrañar, en cierto modo, que, en lo que hace a la poesía, haya transcurrido más de un decenio entre la publicación de *Vuelta* (1976) y la de este *Árbol adentro*.[1] En este periodo, la obra de Octavio Paz ha crecido de manera admirable en su vertiente ensayística y crítica; bastará recordar –y me limito a citar solamente dos ejemplos– libros tan decisivos como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) y la colección de ensayos *Sombras de obras* (1983). ¿El ensayista acalló al poeta? Formulada de esta manera, la pregunta puede tal vez llevar a engaño. Son otros, en realidad, los términos de la cuestión: desde Dante, y en línea que raramente se interrumpe en la tradición literaria occidental, la poesía y el pensamiento crítico han ido de la mano. Se trata de una alianza de *mito* y *método*, una creación que se bifurca en dos planos, en rigor, inseparables. Siguiendo al propio escritor mexicano, podría decirse que, puesto que la poesía moderna es una *poesía crítica*, también el ensayo crítico ha perseguido, aquí, una suerte de *iluminación* poética. Poética e intelectual, al mismo tiempo. He ahí, sin duda, uno de los rasgos más característicos del pensamiento crítico de Octavio Paz, vertido en ensayos que son, ciertamente, indistinguibles de su obra poética.

*Árbol adentro* es un libro de síntesis de las líneas mayores que recorren la poesía de Octavio Paz. Están presentes, en primer lugar, los poemas que en otra ocasión he llamado "unitarios", esto es, textos de largo aliento en los que la escritura se dilata mediante un tenso diálogo del poeta consigo mismo. Se trata de una tendencia regular en la poesía de Paz: la cristalización periódica del poema largo, que resume y consagra una fase de la experiencia intelectual y vital de su autor.

[1] Octavio Paz, *Árbol adentro*, Seix Barral, Barcelona, 1987.

En otras épocas, este poema se llamó "Viento entero" o "Pasado en claro"; en este libro –y aun sin la globalidad y lo que podría llamarse la "cobertura" de los que acabo de citar, pero con su misma tersura y su misma función gnoseológica–, tal planteamiento de escritura unitaria tiene sus ejemplos en poemas como los titulados "Ejercicio preparatorio" o "Carta de creencia". El primero es una meditación sobre la muerte; el segundo, una meditación sobre el amor. En ambos, la expresión tiende a una cerrada concisión sugestiva que representa, en cierto modo, un contrapunto formal de la dilatación de la meditación poética, y que alcanza con frecuencia momentos de radiante claridad y desnudez:

Amar:
hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.

El poema "Ejercicio preparatorio", por su parte, no es tanto un poema sobre la muerte (en abstracto) como sobre la muerte propia y su premeditación:

quiero morir sabiendo que muero.
[...]
Morir
sabiendo que morir es regresar
adonde no sabemos,
adonde,
sin esperanza, lo esperamos.
[...]
el alma
[...]
vuelta una transparencia.

Uno y otro poema, entre los mejores del libro, constituyen ejemplos preciosos de cómo una escritura dilatada evita con lucidez los planteamientos fácilmente discursivos en favor de una tersura y una *suspensión* del ritmo y del sentido que están, acaso, entre los grandes logros de esta poesía desde hace, por lo menos, dos décadas. A este mismo grupo de los poemas que he llamado "unitarios" –aunque con una técnica distinta: el poema se presenta ahora como una libre cas-

cada de imágenes en largas frases como de versículo (imposible no evocar aquí los poemas finales de *Libertad bajo palabra*)–[2] cabría adscribir otro conjunto de textos presentes a lo largo de todo el libro, pero especialmente en las secciones segunda y cuarta, ejemplos muy representativos de la poesía última de Paz: "Hablo de la ciudad", "1930: vistas fijas" o "Fábula de Joan Miró".

Pero donde más cabalmente se verifican los rasgos a que acabo de referirme –tersura y suspensión del ritmo y del sentido– es en el amplio conjunto de poemas breves, definidos por una radical economía de lenguaje. Tiene lugar en ellos una conjunción de metalenguaje y fragmentarismo que es sin duda una de las mayores aportaciones de la poesía de Octavio Paz al panorama de los lenguajes poéticos contemporáneos. En una nota correspondiente al bello poema dedicado a Roman Jakobson, Paz escribe:

> Su ensayo sobre la "función poética", para citar uno de sus trabajos más conocidos, mostró de manera inequívoca que la poesía no sólo está sometida a convenciones diversas de las que rigen a las otras funciones lingüísticas, sino que todos los poemas [...] hablan de la poesía. El verdadero tema de la poesía, aunque siempre secreto y nunca explícito, es la poesía misma.

Varios son –iba a decir: casi numerosos; pero observo que se trata no tanto de un "tema" como de un "tono" verbal y de una suerte de latencia– los poemas de este libro que, como en una buena parte de la obra lírica del autor desde *Salamandra* (1962), versan sobre el signo y la significación de la palabra poética, a veces figurados bajo la imagen del hombre que escribe o conversa, que mira una pintura o reflexiona sobre su pasado. Incluso el amor, siendo mucho más que una palabra, es *también* una palabra: "Es una palabra: / al decirla, nos dice".

Es imposible resumir, en una nota de las características de la presente, todos los valores de un libro tan diverso como *Árbol adentro*. Insistiré solamente en dos rasgos. El primero ya fue comentado más arriba: estamos ante un libro de síntesis, ante una poesía que es una equilibrada prolongación de las líneas de fuerza que han definido a esta escritura poética desde, probablemente (según he intentado mos-

[2] Véase la reciente edición crítica realizada por Enrico Mario Santí (Cátedra, Madrid, 1988). Me refiero a poemas como "Mutra", "¿No hay salida?", "El río" o "Cántaro roto" (pp. 315-22).

trar en otra ocasión),[3] el volumen *Salamandra*. Se trata, en efecto, de una prolongación; pero, aun dentro de ella puede decirse que la cosmovisión paciana –hombre y mundo, visión y deseo, e historia– ha incorporado ahora mayores dosis de *escepticismo*, en la raíz más netamente filosófica de este término. Tal rasgo, revelado en seguida por los intertextos poéticos (citas, nombres propios, homenajes: véase, por ejemplo, el fragmento titulado "En defensa de Porrón", o las reveladoras citas de Montaigne y de Cervantes con las que se abren sendas secciones del ya citado "Ejercicio preparatorio",[4] no es, sin embargo, incompatible con la "creencia" de que nos habla el poema final: se diría que el amor es, en verdad, la extrema síntesis. Desde la atalaya de una vida transcurrida entre Oriente y Occidente (Basho y Milton, Hsieh Ling-yün y John Donne, aquí homenajeados), entre la pasión por la historia y el escepticismo ante las fantasmagorías de la historia, entre la realidad y la visión, puede hablarse de otra síntesis, y la misma: el amor, una palabra "que enlaza", escribe Paz, "destino y libertad".

[*Ínsula*, 1989.]

[3] Cf. "Octavio Paz en dos tiempos", en Andrés Sánchez Robayna, *La luz negra*, Júcar, Madrid, 1985, pp. 84 y ss.

[4] Sería interesante estudiar las notables variantes de este poema respecto a la versión previa publicada en la *Antología de la poesía hispanoamericana*, seleccionada por Juan Gustavo Cobo Borda (Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 142-45).

Antonio Deltoro

# Vivacidad y caída en los últimos poemas de Octavio Paz

La vida de Paz fue tan omnipresente en la nuestra que hoy, por algo muy humano y también muy mezquino, semejante a la justicia distributiva, hay quienes se empeñan, inútilmente, en pasarlo a la segunda fila, para ocupar la primera. Estos quince tomos,[1] que con el tomo 12 se completan ahora, son como una muralla china contra tal empresa.

Hace unos años leo con singular atención los libros finales de los poetas que admiro. En ellos suelen concentrarse, depuradas por el tiempo y como si fueran una sola, la sabiduría poética y la vital. El poeta ya consagrado no tiene que demostrar: escribe únicamente para sí y para la poesía, no para la novedad o para la historia de la literatura. Toma en cuenta al lector porque se toma en cuenta a *sí* mismo, en lo esencial: en lo que tiene de común con todos los hombres. No está pendiente de los recursos verbales ni de los lustres del oficio, incluso puede echar mano de asonancias, rimas no canónicas, repeticiones de palabras; "descuidos" que un poeta menos maduro no se permitiría. La forma se vuelve una columna vertebral (surge de dentro del poema, no de fuera, el poeta no la trae en la cabeza, se la va diciendo el poema), es un endoesqueleto y no un exoesqueleto, gana en hondura y en naturalidad lo que pierde en brillo y rareza: una simple palabra, de ésas que utilizamos todos los días, de ésas que nos acompañan de la infancia a la tumba, como "noche", "agua", "luna", "mañana", puede enlazar, en sus poemas, la belleza, la verdad, el misterio, la profundidad de pensamiento y la inteligencia cordial, pues está cargada de tiempo. Los últimos libros de poemas de Borges, el último de Lezama, la poesía final de Machado son ejemplos en los que la edad no ha disminuido sino aumentado, acendrándolas, las virtudes humanas y poéticas.

Entre los libros de poesía de Octavio Paz, el que más frecuento en tiempos recientes, el más hospitalario y acogedor, desde mi punto de vista, es el último: *Árbol adentro*. En él el viejo Paz es un poeta del alba

[1] Los de las *Obras completas*, publicadas por Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica, Barcelona y México (1991-2004).

y del despertar, de una horizontalidad matutina con los ojos abiertos que, desde la cama, sabe apreciar un día más. Un día más: cuando decimos "mañana" no sabemos si estamos pronunciando lo inalcanzable; en todo caso, aunque alcancemos la otra orilla en la habitación de siempre, con la mujer de siempre, al decir "mañana" nombramos lo desconocido.

En *Árbol adentro* y en los poemas escritos después hay pocos atardeceres, pocos crepúsculos vespertinos, y muchas inauguraciones del día, cada vez más inesperadas y bienvenidas. Los grados de libertad aumentan. Los experimentos ya asimilados por toda una vida responden a una vivacidad que no ha dejado de buscar y que encuentra aquí frutos cargados de frescura y libertad aun en la víspera. Hay poemas que discurren asombrosamente en un cauce donde la prosa y el verso conviven para dar cuenta de la multitud y la diversidad azarosa de todo. Tres fueron escritos antes en prosa que en verso (Paz mismo en una nota nos lo dice); me gustan por una libertad y un vigor que saben, en las manos expertas de Paz, a la juventud del siglo XX. Denotan un desenfado poético admirable ligado a la sabiduría de los años. Son libertades y juegos de un poeta maduro y sonriente. Un ejemplo: "Hablo de la ciudad", catarata emparentada con Whitman y Álvaro de Campos. Anoto de pasada: curiosamente, cuando Paz habla de toda la ciudad utiliza el versículo; en cambio, usa el verso corto cuando habla del barrio, de la plazoleta o del cuarto, lo mismo que cuando apunta al instante. Quizá porque hablar de la ciudad obliga a la proliferación y al caos, a la enumeración de cosas y estados de ánimo, de situaciones y esquinas, de hospitales y muros. Entre otros poemas escritos en versículos, están: "Refutación de los espejos", dedicado a Lezama, y el juguetón, vivaz y lúcido en extremo dedicado a la pintura de Miró: hay mucho juego en "Árbol adentro" y mucho erotismo, y también hay mucha amistad. Me conmueve, a este respecto, el poema dedicado a Kostas Papaioanu: una elegía contagiada de la trágica historia del siglo recientemente pasado y, al mismo tiempo, plena de juvenil alegría. Este poema me es tan entrañable como los dos poemas en prosa dedicados por Borges en su último libro, *Los conjurados*, a su amigo de juventud Abramowicz: en los tres poemas la presencia de la amistad y de la vida se ve potenciada por la ausencia y la muerte. En el otro extremo, en cuanto a la extensión del verso, hay poemas de una puntería que no necesita sino de unos cuantos versos para dar en el blanco, próximos al epigrama o el haikú; a veces son como una semilla por la que se pudiera ver el follaje.

Pero los poemas que más releo de este libro son los de la última sección: poemas amorosos que celebran el cotidiano renacer del mundo, la mujer aún dormida, la luz naciente, la resurrección de la mirada. En ellos se reúnen lo inédito, un nuevo día, con una larga existencia: no es el despertar de un recién llegado a la vida, es el de un catador del tiempo y del amor, que sabe que cada amanecer inaugura un mundo que, con el mismo milagro, se repite y resucita. Estos poemas están abiertos al alba y al abismo, al nacimiento y a la caída, trazan un gran arco temporal que, no obstante que lleva una gran carga de experiencia y reflexión (casi toca con un extremo la muerte), toma su frescura, ligereza y vivacidad de las primeras horas de la mañana, y de la presencia de un nuevo día que no acabará de comenzar hasta que se despierte la mujer amada. Tienen la claridad de una luz que medita y de un pensamiento vivo y transparente hecho de tiempo.

Hay en la obra de Paz algo de vigor permanente, no hay nunca el monólogo del hombre abrumado, ni la queja de la víctima. La filosofía más abstracta está teñida por las luces del amanecer o del mediodía. La noche está vista como tránsito entre la luz y la luz a la luz de las estrellas, nunca desde el hoyo profundo sin salida, como castigo o como infierno. Puertas al alba, se podría titular, paradójicamente, la última poesía de Octavio Paz ("Al alba busca su nombre lo naciente"), que está escrita bajo la protección de un nuevo día, todavía lejano del crepúsculo vespertino, pero en la cercanía de la muerte. Paz va del mediodía a la noche y el amanecer, sin pasar por la tarde. *Árbol adentro*, junto a *Pasado en claro* y los pocos poemas posteriores a estos libros, me plantean una pregunta: ¿cómo la poesía de Paz se fue cargando de tiempo sin perder ni un ápice de su característica vivacidad?

Los poemas más directamente vinculados con la muerte de *Árbol adentro* no ocupan, como sería previsible, la última sección, sino la tercera de las cinco secciones en las que está dividido este libro, y están agrupados, significativamente, bajo el título "Un sol más vivo", como si la muerte los iluminara. Hay en la edición de este libro contenida en el tomo que presentamos unas líneas introductorias tituladas por Paz "Árbol que habla". En ellas nos dice Paz que la última rama de este árbol de cinco ramas, de este árbol que habla y que crece hacia adentro, "se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo". Ésta, creo yo, es la fuente de la vivacidad final de la poesía de Paz, una vivacidad que aprende.

En un ensayo dedicado a Paz por Guillermo Sucre, en su libro *La*

*máscara, la transparencia*, se citan unas frases de Paz que vienen como anillo al dedo para responder mi pregunta: "No la vida eterna, sino la eterna vivacidad es lo que importa"; "La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte." Y añade el crítico venezolano: "La vivacidad no es meramente un tema sobre el cual Paz poetiza. Ella está en el carácter mismo de su obra". Yo diría más: ella es el núcleo y la punta de flecha de la actitud de Paz ante la vida y el lenguaje. Uno de los verbos clave de la poesía de Paz es el verbo *inventar* ("Contra el silencio y el bullicio invento la palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día"). Todos los verbos suponen, por el hecho de serlo, una acción, pero éste es particularmente activo. La vivacidad de la vida y del lenguaje en la poesía de Paz están potenciados por la constante meditación de lo que significa inventar y de quién o qué inventa. Hay un poema de *Árbol adentro*, "Primero de enero", que está atravesado de principio a fin por este verbo y que tiene una extraordinaria vivacidad que nace de saber que se está vivo *todavía*, de que se vive siempre entre la vida y la muerte, al borde. Pero este verbo, por el mismo paso del tiempo, fue ganando profundidad y reflexión en la vida y en la obra de Paz (a los poetas, las palabras que repiten frecuentemente les marcan un camino: les rehacen el rostro). Repetir el verbo "inventar", más que una paradoja, es otra manera de abordar el tema paciano de la continuidad y de la ruptura. "Primero de enero" entra de lleno, desde su título, en el gran tema del tiempo y en la batalla del lenguaje para dar cuenta de su transcurrir, de su sustancia y de su esencia, que son las nuestras también, puesto que somos formas del tiempo. ¿Qué manera mejor para hablar del tiempo, cuando se tienen ochenta y tantos años, que colocarse en su ápice anual, en el primero de enero?

Otro verbo característico de Paz es el verbo caer. Sus últimos poemas son, más que nunca, poemas de la vivacidad y la caída. Parte de la atracción que él sentía por la poesía de Quevedo, al que consideraba más como un antecedente que como un antepasado, consistía en que pensaba que era una poesía moderna: de la caída.

En 1996, la revista *Vuelta* y El Colegio Nacional publicaron un cuadernillo titulado *Reflejos y réplicas: diálogos con Francisco de Quevedo*. En él Paz describe a sus ochenta y dos años un itinerario de lecturas. Dice, por ejemplo, antes de referirse a Quevedo, que la poesía de Machado la leyó tarde: "Llegué al poeta que admiro, al de *Nuevas canciones* y los poemas finales, cuando había transcurrido más de la mitad de

mi vida. No lo lamento: Machado es un poeta para adultos". Creo, con Paz, que gran parte de la poesía contenida en este tomo es una poesía para adultos; que ya sabe vivir, sin perder la curiosidad y el contacto con el origen, en la libertad a la que se refiere este epígrafe de Montaigne, utilizado para la primera parte de "Ejercicio preparatorio": "La premeditación de la muerte es premeditación de la libertad. Quien ha aprendido a morir ha desaprendido a servir". La segunda parte de este poema tiene un epígrafe de Cervantes referente a la cordura de don Quijote en el último trance. Como Borges, Paz espera aprehender a la hora de la muerte su rostro verdadero, como Borges recuerda a *Don Quijote* y a Cervantes.

Octavio Paz hizo grande, con su vida y su obra, su muerte. Nos ayudó a bien vivir, y leer su última poesía nos ayudará a bien morir:

Pido
no la iluminación:
abrir los ojos,
mirar, tocar al mundo
con mirada de sol que se retira;
pido ser la quietud del vértigo,
la conciencia del tiempo
apenas lo que dure un parpadeo

¿El instante de la muerte es el último instante de conocimiento o es el primero? Paz no quiere perderse ese instante: quiere morir con los ojos abiertos.

Al viejo Octavio Paz le interesaba cada vez más el origen porque le interesaba cada día más el fin. Hacía lecturas de cosmogonía y el último poema de este tomo, que puede leerse como un testamento, trata no sólo de su muerte personal, sino del *big bang*, del origen y de la muerte del universo. Parte del lúgubre verso de Quevedo: "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?", y culmina con la serenidad de estos versos:

Y mientras digo lo que digo
caen vertiginosos, sin descanso,
el tiempo y el espacio. Caen en ellos mismos.
El hombre y la galaxia regresan al silencio.
¿Importa? Sí –pero no importa:
sabemos ya que es música el silencio
y somos un acorde del concierto.

¿Esto no es finalizar una vida marcada por la admiración y la discusión con Quevedo, enlazando el fray Luis de la "Oda a Salinas" con la física contemporánea? Paz había expresado el mismo sentimiento en "Hermandad", en *Árbol adentro*:

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

[*Letras Libres*, junio de 2004.]

José Lezama Lima
**Octavio Paz**

En el chisporroteo del remolino
el guerrero japonés pregunta por su silencio,
le responden, en el descenso a los infiernos,
los huesos orinados con sangre
de la furiosa divinidad mexicana.
El mazapán con las franjas del presagio
se iguala con la placenta de la vaca sagrada.
El Pabellón de la vacuidad oprime una brisa alta
y la convierte en un caracol sangriento.
En Río el carnaval tira de la soga
y aparecemos en la sala recién iluminada.
En la Isla de San Luis la conversación,
serpiente que penetra en el costado como la lanza,
hace visibles las farolas de la ciudad tibetana
y llueve, como un árbol, en los oídos.
El murciélago trinitario,
extraño sosiego en la *tau* insular,
con su bigote lindo humeando.
Todo aquí y allí en acecho.
Es el ciervo que ve en las respuestas del río
a la sierpe, el deslizarse naturaleza
con escamas que convocan el ritmo inaugural.
Nombrar y hacer el nombre en la ceguera palpatoria.
La voz ordenando con la máscara a los reyes de Grecia,
la sangre que no se acostumbra a la tenaza nocturnal
y vuelve a la primigenia esfera en remolino.
El sacerdote, dormido en la terraza,
despierta en cada palabra que flecha
a la perdiz caída en su espejo de metal.
El movimiento de la palabra
en el instante del desprendimiento que comienza
a desfilar en la cantidad resistente,
en la posible ciudad creada

para los moradores increados, pero ya respirantes.
Las danzas llegaron con sus disfraces
al centro del bosque, pero ya el fuego
había desarraigado el horizonte.
La ciudad dormida evapora su lenguaje,
el incendio rodaba como agua
por los peldaños de los brazos.
La nueva ordenanza indescifrable
levantó la cabeza del náufrago que hablaba.
Sólo el incendio espejeaba
el tamaño silencioso del naufragio.

Marzo y 1971

[José Lezama Lima, *Poesía completa*, La Habana, 1980.]

# III. El amigo del arte

Dore Ashton

## A los cuatro vientos

"Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor", escribe Octavio Paz en su libro sobre Sor Juana, "pero esa relación nunca es simple". ¡Y menos simple en el caso de Octavio Paz! Poeta, ensayista, diplomático, *connoisseur*, Paz le ha dado al mundo muchas veces la vuelta rescatando algunas impresiones –o mejor, como él diría, ocasiones– que se han colado hasta el subsuelo de su imaginación para transformarse en obras de arte entrelazadas con su vida, pero en última instancia distintas. Sus obras, al mismo tiempo, nos ponen –como dijo él de las obras de Sor Juana– "inmediatamente en relación con otras obras, y éstas, con la atmósfera intelectual y artística de su tiempo, es decir, con todo eso que constituye lo que se llama 'el espíritu de una época'". Dado que Paz ha intentado repetidas veces describir el espíritu de la época moderna, no está de más considerar su formación como viajero en las regiones de todas las artes, sin perder de vista que la imaginación del artista amplifica mil veces el lugar en que un hombre ha estado.

Sensual y ávido de imágenes, Paz habla de su adolescencia en un pequeño poblado de la ciudad de México en un poema, "1930: vistas fijas". Se describe a sí mismo como poeta en ciernes (sus primeros poemas se publicarían en 1931, cuando él tenía diecisiete años). Este joven poeta, dice, no buscaba nada ni a nadie: "Buscaba todo y a todos". En lo que llama un "festín de formas" ofrece en este espléndido poema imágenes de parques y plazuelas, calles que no se acaban nunca, carpas, olores y sabores de los puestos de fritangas en la feria, estampas y carteles, la musiquita rechinante de los caballitos, la exultante sensación de la dicha instantánea: "¡ah, estar vivo, desgranar la granada de esta hora y comerla grano a grano!" Este poema de viaje, que sigue la gran tradición de Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire, reincorpora a Paz al presente en el que el desenterrado adolescente camina de nuevo, "multisolo en su soledumbre, por las calles y plazas desmoronadas apenas las digo / y se pierde de nuevo en busca de todo y de todos, de nada y de nadie".

Esta búsqueda llevó a Paz lejos de los colores de su México natal,

lejos de su cultura. A lo largo de su obra se va fechando su exposición a otros climas. En 1937, cuando viajó a España y contribuyó como no combatiente a la causa antifascista, conoció a muchos de los mayores poetas del siglo en lengua española, así como a Auden y Spender. Tal vez reflexionó entonces en lo que Miguel de Unamuno llamaba "el sentimiento trágico de la vida" allí en España, en la deshumanización descrita por Ortega y Gasset, en la poesía de Leopardi, que Unamuno reverenciaba y a quien Paz citaría en obras posteriores, y en el *Quijote*, voz indispensable. Paz procuraría siempre, como decía Unamuno, "hacer justicia por igual a los reclamos de la razón y a los del sentimiento".

Los reclamos de la razón, sin embargo, fueron puestos en entredicho cuando Paz regresó a México y se encontró con algunos de los refugiados surrealistas de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos el poeta y hombre de conciencia Benjamin Péret. Poco después de una breve estancia de trabajo en Estados Unidos en 1944, Paz continuó su camino hacia París donde rápidamente se colocó en el centro mismo del *cenâcle* surrealista. Conoció allí a una de las figuras más significativas de su vida, André Breton. La amistad de Paz con el *chef d'école* del surrealismo necesariamente lo puso en contacto con los artistas visuales. Para Breton era artículo de fe que las artes visuales son fuente del conocimiento:

> La necesidad de fijar las imágenes visuales, ya sea que estas imágenes preexistan o no a su fijación, se ha exteriorizado desde tiempos inmemoriales y ha desembocado en la formación de un verdadero lenguaje que no me parece más artificial que el lenguaje oral y sobre cuyo origen sería inútil especular. Cuando mucho, me siento obligado a considerar el estado actual de este lenguaje, así como el estado actual de lenguaje poético, y si es necesario recordarle su razón de ser.

Así se pronunció Breton en 1928, en su celebrado ensayo "El surrealismo y la pintura". Se mantuvo fiel a sus principios... principios que el joven Paz suscribiría con entusiasmo. Si de esa rica amistad Paz obtenía un gran estímulo, no menos estimulante resultaba su contacto con las artes visuales. Su homenaje a Breton se va dando intermitentemente a lo largo de su obra en prosa, específicamente en "André Breton o la búsqueda del comienzo", donde Paz, a quien yo llamo *amateur* en el sentido original de la palabra, reconoce que Breton (junto

con Blake) le abrió las puertas de la poesía moderna en unas cuantas páginas de *L'amour fou*.

> Fue un "arte de amar", no a la manera trivial del *Ars amatoria* de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza. [...] Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea, he procurado ser fiel a esa revelación: la palabra *amor* guarda intactos todos sus poderes sobre mí.

Con la palabra amor, obviamente, Paz se refiere no sólo a Eros, sino a la pasión universal que nos arrastra cada vez más cerca de la realidad, del "instante poético". Paz vio en Breton a un hombre de pasión, o de pasiones, y en un ensayo escrito después de la muerte de Miró –una de las pasiones de Breton– describió el ambiente doméstico de Breton que reflejaba sus pasiones:

> A pesar de sus reducidas dimensiones, aquella salita siempre me pareció inmensa. Sin duda se debía a la extraordinaria acumulación en los estantes, muros y rincones de libros, cuadros, esculturas, máscaras y objetos insólitos venidos de los cuatro puntos cardinales y de todas las antigüedades, sin excluir a la de mañana. [...] Plantado en medio de todas aquellas obras, unas de verdadero mérito y otras simplemente curiosas, Breton parecía un Des Esseintes del siglo XX, no decadente sino visionario, fascinado no por Bizancio y el fin del mundo antiguo sino por el alba de la especie humana, por "los hombres de la lejanía", como él llamaba a los primitivos.

Como Breton, Paz sentía una elemental afinidad con "los hombres de la lejanía" y buscaba sus obras en cualquier parte adonde lo llevaran sus deberes como empleado del servicio exterior mexicano: París, Nueva York, San Francisco, Ginebra y, sobre todo, la India, donde fue embajador en 1962. A dondequiera que fuese se sumergía en la cultura nativa, antigua y presente. Su universo no era en principio un universo de ideas, sino un universo de imágenes que daba sustento a las ideas. Por extensión, es un crítico de las artes visuales. Ex-

tiende su *yo* en la imagen, a veces se confunde con lo que ve; enriquece lo que ve con lo que él es. Ensaya en su persona la intención del artista (sí, la intención importa) y entonces, para usar su propia expresión, hace una restitución. En todo esto Paz es circular: circunscribe los temas que para él son los más profundos, inquiere sobre la sabiduría del arte y lo alinea con su propia experiencia. Cada vez que vuelve a la carga sus observaciones se modifican, se amplifican, se hacen todavía más un *ir hacia* (una de sus definiciones del amor) todo y hacia todos.

En todos sus ensayos Paz ha definido su época como un tiempo de crítica y él mismo ha fungido en gran medida como crítico, pero, pienso yo, como un crítico *à rebours*. Uno tendría que indagar tanto en su poesía como en su prosa para darse una idea de su poética y para entender su atención crítica a las artes visuales. Su premisa implícita, la que lo separa de la mayoría de los críticos de arte de nuestro siglo, es que las artes fluyen de una fuente común. Lo que él llama "el instante poético" se da en todas las artes, y Paz siempre lo ha encontrado en la pintura, la escultura y la arquitectura. En su primer ensayo sobre poética –en cierta forma su ensayo más declaratorio–, *El arco y la lira*, que inició a principios de los años cincuenta y publicó en español en 1967 en una edición revisada, y en inglés en 1973 en otra edición revisada (sus revisiones siempre son reveladoras), Paz establece su primer postulado: el hombre es un hacedor y el poema, o el cuadro, siempre es único. "La única nota común a todos los poemas consiste en que son obras, productos humanos, como los cuadros de los pintores y las sillas de los carpinteros."

> El carácter irrepetible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. [...] Por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. [...] No hay colores ni sones en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...

Esencialmente, cada vez que Paz intenta definir un poema, como lo hace en casi todos sus ensayos, establece su universalidad. Siempre

es posible la transliteración de la experiencia literaria poética, según la define Paz, en las otras artes. Un poema, dice en *Los hijos del limo* (memoria de las conferencias que pronunció en Harvard en 1972), es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. "No hay poema *en sí*, sino *en mí*, o *en ti*." Paz aceptó de Breton la convicción de que las artes visuales son "un verdadero lenguaje", tan legible como el lenguaje poético que, en *La nueva analogía* (conferencia que dictó en la Cooper Union en 1971), define cuando define al hombre:

> Cada época escoge su propia definición del hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos y signos. Entre esos símbolos hay dos que son el principio y el fin del lenguaje humano, su plenitud y su disolución: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética. En el primero: unión de la sensación y de la imagen, el fragmento aprehendido como cifra de la totalidad y la totalidad repartida en las caricias que transforman a los cuerpos en un surtidor de correspondencias instantáneas. En la segunda: fusión del sonido y del sentido, nupcias de lo inteligible y lo sensible. La metáfora poética y el abrazo erótico son ejemplos de ese momento de coincidencia casi perfecta entre un símbolo y otro que llamamos analogía y cuyo verdadero nombre es felicidad. [...] El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación.

No hay equívocos en la alusión al bosque de las significaciones: Paz nos devuelve a Baudelaire, a un Baudelaire reflejado de nuevo. Si se leen con cuidado las respuestas de Paz a las artes visuales, los principios críticos que descubrió en Baudelaire se encuentran ahí, si no intactos, al menos en principio. Baudelaire fue el primer gran poeta moderno que puso su mirada atenta en la pintura y la escultura, y el primero en ver en ellas un lenguaje de signos. El primer moderno, en pocas palabras. Paz, en su cuidadoso escrutinio de la crítica de arte de Baudelaire, "Presencia y presente: a propósito de Baudelaire" (en *Nuevo Mundo*, n. 23, mayo de 1968) cita la primera crítica de arte de Baudelaire, el *Salón* de 1845, en la que Baudelaire habla del color y dice: "Esta ponderación del verde y del rojo complace a nuestra alma". Paz advierte que Baudelaire no se refiere a ni al tema ni a las figuras, sino a la relación entre dos colores, uno fresco y otro cálido. "La presencia que convoca la pintura no es la imagen de la historia ni la de

la filosofía sino el acorde entre un azul y un encarnado, un amarillo y un violeta. El cuerpo y el alma –o sea: la tradición pagana y la cristiana– reducidos a una vibración visual: música para los ojos." Diez años más tarde, añade Paz, Baudelaire hace una importante observación: "Parece que este color [...] piensa por sí mismo, independientemente de los objetos que reviste". La "música para los ojos" de Baudelaire fue un descubrimiento crucial, sintetizado por Paz: "Ver un cuadro es oírlo: comprender lo que dice. La pintura, que es música, también y sobre todo es lenguaje".

> A partir de Baudelaire [...] colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia. Esta ruptura abre un camino doble que es también un abismo. Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas. Tal ha sido la suerte de una buena parte de la pintura contemporánea. La otra dirección, presentida por Baudelaire, se condensa en la fórmula: el color piensa, la pintura es lenguaje.

Más adelante, en el mismo ensayo, Paz hace una recapitulación:

> Desde Baudelaire la pintura piensa y no habla, es lenguaje y no significa; es materia y forma resplandecientes, pero ha dejado de ser imagen. Concluyo: la originalidad de Baudelaire no consiste únicamente en haber sido uno de los primeros en formular una estética del arte moderno; hay que agregar que nos propuso una estética de la *desencarnación*.

En el mismo ensayo, Paz subraya la importancia de la renuncia de Baudelaire a los sistemas críticos y su insistencia en que un crítico de arte debe ser cosmopolita. Baudelaire destruyó la idea de la belleza eterna y, al hacerlo, abrió las puertas al arte antiguo y al mundo de los bárbaros. "Al introducir las nociones de modernidad y salvajismo en el arte, Baudelaire inserta la crítica en la creación, inventa el arte crítico. Antes la crítica precedía o sucedía a la creación; ahora la acompaña y es, diría, su condición."

Finalmente para Baudelaire, y sospecho que para Paz también, "la analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación".

Por dondequiera que leamos los comentarios críticos de Paz encontramos en ellos los rastros de Baudelaire, pero pulidos o cancelados por los argumentos de Paz. En primer término, el cosmopolitismo de Baudelaire y su máxima, tomada de Bacon y asumida por los surrealistas, de que lo bello siempre es bizarro. En uno de sus más recientes ensayos, escrito en 1989, Paz habla del enigma del México antiguo y parafrasea a Baudelaire: "Lo bizarro empieza con una sorpresa y termina con una pregunta".

> Las esculturas y los monumentos del México antiguo son obras al mismo tiempo maravillosas y horribles; con esto quiero decir que son obras impregnadas del sentido vago y sublime de lo sagrado. Un sentido que mana de creencias e imágenes procedentes de *otras* profundidades psíquicas muy antiguas y radicalmente *distintas*. Sin embargo, a pesar de su extrañeza, de algún modo oscuro y casi nunca racional, nos reconocemos en ellas. O, más exactamente, vislumbramos a través de sus complicadas formas una parte sepultada de nuestro propio ser. En objetos tan extraños –esculturas, cuadros, relieves, santuarios– contemplamos la profundidad insondable del cosmos y nos asomamos a nuestro propio abismo.

Hay innumerables referencias a Baudelaire en la obra de Paz, e incluso ecos en sus poemas. Ha visto su propia crítica en términos de Baudelaire: "Mis reflexiones pertenecen a lo que Baudelaire llamaba crítica 'parcial', la única que él consideraba válida". Como Baudelaire, Paz resguarda la imaginación en el centro de la creación: "La imaginación –el poder de producir imágenes y la tentación de encarnar estas imágenes– es parte de su [del hombre] naturaleza. Imaginación: facultad de nuestra naturaleza para cambiarse a sí misma". Siempre la imaginación, primero para Baudelaire, luego para Paz, de algún modo se lanza hacia la analogía, y siempre la analogía constituye la base para su lectura del arte visual. El homenaje de Paz a Roberto Matta, por ejemplo, está saturado de alusiones baudelaireanas, incluyendo una de sus muchas definiciones de pintura: "pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón".

Si Baudelaire fue su cicerón, su Virgilio, en lo que concierne a ciertos principios de crítica de arte, vale la pena traer a colación los pasajes de Baudelaire en su discusión sobre la crítica en el *Salón* de 1846, que también le han servido a Paz:

Es necesario que el crítico, el espectador, elabore una transformación en sí mismo que participe de la naturaleza de un misterio; para él es necesario que, por un fenómeno de la voluntad que actúe en la imaginación, aprenda a participar en los alrededores.

Para ser justa, es decir, para justificar su existencia, la crítica debería ser parcial, apasionada y política; es decir escribirse desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra los más amplios horizontes.

Paz casi siempre elabora una transformación de sí mismo, que es lo que Baudelaire entiende por cosmopolitismo, y es parcial, apasionado y político. Su punto de vista, gracias a su soberbio don del lenguaje, abre amplios horizontes, y lo que es más importante, *está* abierto a horizontes más vastos. Es lo que Baudelaire pensó que debía ser un artista: un hombre de temperamento. En los escritos de Paz sobre artes visuales, en cada una de sus respuestas, podemos percibir su temperamento. Si, como dice Paz, cada poema es ocasional, "una respuesta a un estímulo exterior o interior", también es así todo encuentro en un poema, un cuadro, una escultura o una obra de arquitectura, Paz no hace juicios. Excursiona. En la forja de su imaginación los fuegos son muchos.

Creyente en el principio del mosaico, a menudo Paz recoge penetrantes observaciones, una aquí, otra allá, a fin de juntarlas en un fino tejido cuando la ocasión se presente. Puedo dar un ejemplo de cómo funciona su inmensa curiosidad, su persistente búsqueda de analogías: hacia finales de 1961, cuando Paz se encontraba en París, cayó en sus manos un artículo que yo había escrito sobre Jackson Pollock. Yo había empezado con una referencia a Hokusai "que investigaba una nueva técnica de pintar: en vez de hacerlo con el pincel, pintaba con los dedos, con una botella, con un huevo, con la mano izquierda" y, además, "utilizaba brochas del tamaño de una retama y aspiraba a pintar sus cuadros a escala que nadie en el mundo había visto hasta entonces". Paz me escribió de inmediato diciéndome que desconocía la anécdota de Hokusai, pero que apenas unos días antes había releído un estudio de Arthur Waley sobre Li Po en el que encontró por azar una carta que el poeta había enviado a un amigo "en la que habla de un monje taoísta calígrafo que ya entonces practicaba la *action painting*". Dijo que se trataba de una coincidencia sorprendente, tal vez más que el caso de Hokusai. "El tema es el de los signos." Unos días después Paz me envió un fragmento de dos páginas extraído del

libro de Waley, en el que Huai-su aparece descrito como un hombre que tiene que beber mucho antes de ponerse a trabajar y cuyas enormes inscripciones decorativas tienen muchos pies de altura.

> Se contaba que un antecesor de Huai-su había basado su técnica en el braceo de dos grupos rivales de cargadores de literas que se embestían entre sí con sus largas varas de carga, y que más tarde se inspiró al ver a la Hermana Mayor Kung-sun, la mejor bailarina de principios del siglo VIII, bailar el Hunt'o, con sus pasajes de fluctuantes movimientos congelados de pronto; por lo que uno puede muy bien imaginarse que una caligrafía de esa clase era una hazaña física íntimamente unida a la danza.

Pensando, pues, en Pollock, en 1961, Paz lo vio como parte de una rebelión contra el "racionalismo" en la que participaban los futuristas, los expresionistas y los expresionistas abstractos norteamericanos. "La influencia que la experiencia surrealista (o ciertas experiencias surrealistas) tuvo en Pollock se entiende mejor si uno piensa que *también el surrealismo* es una reacción contra ciertas tendencias francesas tradicionales." Y continuaba Paz, "ahora que hablamos sobre los orígenes históricos del arte de Pollock ¿por qué pasar por alto la influencia de los mexicanos? No fue por azar que fuera un norteamericano quien pusiera de manifiesto las consecuencias estéticas y poéticamente lógicas de las intuiciones de los pintores mexicanos". Así, de París a Japón a China a Norteamérica a México, los pensamientos de Paz volaron y, finalmente, muchos años después se detuvieron (temporalmente) en un ensayo sobre la pintura norteamericana y, particularmente, en sus párrafos sobre la obra de Pollock, "el impetuoso Pollock: la pintura-torbellino".

Paz, según me escribió una vez, admira al crítico que escribe desde la obra de arte más que *sobre* ella... lo cual, naturalmente, basta para un poeta. Su propia crítica se da en dos corrientes, que fluyen más o menos juntas hasta desparramarse libremente. Hay varios ensayos en prosa en los que escribe *desde* la obra de arte a la mente de sus lectores, invitándolos a seguir su pensamiento en torno a temas más amplios. Y hay poemas en los que convida a sus lectores a la obra de arte y a acompañarlo al responder a, y participar en, la experiencia artística. En sus artículos que han venido apareciendo a lo largo de más de cuarenta años, la visión de Paz es inmensa; ha estado en casi todas partes, espiritual y a menudo físicamente. Sus comentarios han versado

sobre el arte y la arquitectura orientales, la pintura tántrica, la escultura de la India, la mexicana, tanto precolombina como posterior a la conquista, la europea, la norteamericana y la sudamericana. A lo largo de sus comentarios, ciertas cuestiones recurrentes atemperan tácitamente sus respuestas: cuestiones importantes para las que puede haber una variedad impresionante de respuestas, o mejor, las respuestas *temporales* que son las obras mismas. Se pregunta constantemente, en su prosa y en su poesía, ¿qué es ver? Se pregunta cuál es el significado de la encarnación, es decir, qué papel desempeñan los materiales de una obra de arte en su declaración de presencia. Pregunta: ¿cuál es la relación entre la luz y el tiempo, entre el tiempo y las cosas realizadas? Pregunta, sobre todo, ¿qué es una imagen y dónde existe? Pregunta y pregunta, en todas partes y a todos, y propone respuestas pertinentes a medida que las encuentra en las obras. He aquí unos cuantos ejemplos de sus escritos en prosa.

No deja de ser inquietante para Paz que la "desencarnación" haya sido una herencia obligada de los románticos, que condujo a una abstracción excesiva, lo que él llama "la manía de lo sublime". Discute, en un artículo sobre Rufino Tamayo, a dos pintores: De Kooning y Dubuffet, "terrestres y materiales", que tenían ciertas afinidades con Tamayo. Con Dubuffet la afinidad es doble: "la ferocidad del trazo, el encarnizamiento con y contra la figura humana no menos que la predilección y la preocupación por las texturas y sus propiedades físicas, ya sean táctiles o visuales". Pero el encarnizamiento en las gruesas texturas de Dubuffet, ya exploren la topografía general de un milímetro de suelo o la morfología de las barbas, no satisface el hambre de Paz de aquello que puede ser encarnado, aquello a lo que puede dársele peso o incluso, como a veces lo dice de manera bastante simple, realidad. La empresa de Dubuffet es, decepcionantemente, sugiere Paz, el resultado del rigor de la razón implacable. "La creación de Dubuffet es crítica y su ferocidad es mental. Su obra no es una celebración de la realidad sino un enfrentarse a ella, una venganza más que un acto de amor." El delirio de la razón. Con su fidelidad a la posición afirmativa del surrealismo, Paz se siente repelido por el *sistemático* materialismo de Dubuffet.

En el caso del escultor Chillida, sin embargo, el sentido personal de Paz respecto al significado del encarnizamiento en una obra de arte aparece en toda su magnitud. Es una de sus más perentorias meditaciones. La singularidad de Chillida reside en su modo de conectar (o mejor: conjugar) dos tendencias opuestas del arte contemporáneo:

la atracción de los materiales y la reflexión en el material. "La escultura de Chillida nos impresiona a primera vista por su acentuada materialidad: más que formas en hierro o en granito, sus esculturas son el hierro mismo, el granito en persona." Pero, dice Paz, una mirada más atenta nos revela que estas materias están recorridas por una vibración rítmica y que esos volúmenes están regidos por una voluntad. Eso llevará a Chillida a uno de los lugares favoritos de Paz y a una de sus paradojas citadas más a menudo: el reino espiritual de San Juan de la Cruz, el reino de la "música callada", música que es "la música del espacio ilimitado". Paz considera la obra de Chillida desde su pura materialidad, que él enfatiza al hablar de la tradición de los herreros y forjadores españoles –una actividad corporal, la mediación entre el martillo, el yunque y el fierro; trabajo que es rítmico y ritmo que es muscular–, hasta el lugar que es anterior al *yo*: el espacio. Explica que la aprehensión del espacio es instintiva, una experiencia corporal. Antes de pensarla y definirla, la sentimos. El espacio no está afuera de nosotros ni es una mera extensión. Es aquello en donde estamos. "El espacio es un donde." Por tanto, la forma –hierro, madera, acero, granito– es el teatro de las mutaciones del espacio que se vuelve sucesivamente viento, rumor, música, silencio. Al referirse a una serie de esculturas de alabastro titulada *Elogio de la luz*, Paz habla del espacio puro, sin propiedades y sin límites. "Fusión de lo material y lo espiritual: la luz que vemos con nuestros ojos de carne poco a poco se disuelve en una claridad sin orillas." Siempre en los comentarios de Paz, la traducción de una cualidad en otra, la aprehensión sinestésica de símbolos que Baudelaire llamaba correspondencias, y que Paz llama con muchos nombres, es la clave. Las obras de Chillida le gustan más cuando hablan en metáforas. "Cada obra de Chillida", escribe, "dice una cosa distinta –el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro dice luz– sopla y gira incansablemente en la casa del espacio."

En la obra que más atrae a Paz siempre hay una transformación de la materia, pero no, en última instancia, una desencarnación. Pondera los aspectos psicológicos de la percepción y su oculta tendencia a la mutación. Como otros poetas del siglo XX (pienso en Valéry sobre todo), Paz una y otra vez ha meditado en el acto de ver –meditación que ocurre a través de sus propias obras de arte y a menudo toma forma en sus comentarios en prosa sobre los artistas visuales. Respeta la sabiduría de los antepasados: ver *es* creer, pero él sabe en el fondo de su corazón de poeta que el acto de ver comporta algo más que

la verificación. En su crítica de arte se ha mostrado más cerca de quienes comparten su reverencia por la palabra, Duchamp, Miró, Motherwell, Cornell, entre otros, y en esto le es fiel al canon surrealista que no distinguía entre el poema y la pintura. Es natural, entonces, que una de sus meditaciones más poéticas sobre la fisiología y la psicología del ver tenga lugar en su homenaje a su viejo amigo, el poeta-pintor Henri Michaux. En el prefacio al catálogo de Michaux en 1978, Paz se sumerge desde la primera línea en el delirio de la definición... definición, hay que decirlo, que siempre alterará, remodelará y retomará. Ver, escribe, es un acto que postula la identidad última entre el que mira y el que es mirado. No se necesita ninguna prueba de demostración.

> Los ojos, al ver esto o aquello, confirman la realidad de lo que ven tanto como su propia realidad. Reconocimiento mutuo: me reconozco en lo que reconozco. Ver es la tautología original y paradisiaca. Coincidencia que se desploma: Yo soy una imagen entre mis imágenes y cada una de ellas, al demostrar su realidad, confirma la mía.

Pero, prosigue Paz pronto, y muy pronto, todo se despedaza y yo no me reconozco en lo que veo, ni siquiera reconozco lo que veo. El mundo se ha ausentado. En su lugar hay una gran falla, una hendedura en la que las imágenes saltan. El ojo se retira. "Es necesario tender entre una y otra orilla de la realidad, entre el que mira y lo que él mira, un puente, muchos puentes: lenguaje, lenguajes." Y, por supuesto, en todos los lenguajes, incluyendo los de las artes plásticas, Paz ve trampas, espejos, reflejos, imágenes, transparencias, representaciones, duplicados, encarnaciones y apariciones. Los conoce bien. Sin embargo, permanece intacta su creencia fundamental en la conjunción de todos los manantiales de todas las artes. Cuando habla de su propia creación, habla de todo el arte, como en el poema "Decir: hacer".

Unas líneas de ese poema:

> Entre lo que veo y digo
> entre lo que digo y callo
> entre lo que callo y sueño
> entre lo que sueño y olvido,
> la poesía.
> [...]

No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.
[...]
La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan.

Sin duda una de las preguntas de iniciación más sugerentes de Paz es la que sigue a la pregunta ¿qué es ver? Lo pregunta de muchísimas maneras: *¿quién* es el que mira, *quién* es el que ve? Sus respuestas se desparraman a lo largo de su obra y más especialmente cuando trata con la máscara, a veces un fantasma que se bambolea en el espacio, a veces tan palpable como el rostro detrás de la máscara. Espejos, máscaras, apariciones. Identidad. Fuentes para la poesía y la prosa. Como suele ser el caso, el pensamiento se expresa en dos voces que suenan en diferentes tiempos en la experiencia de Paz. Tal vez la más sonora, tal vez la más significativa, es esa voz del poeta que en unas cuantas líneas redondea su pensamiento, descubre su pensamiento. Mucho antes de que yo leyera su ensayo sobre Picasso, había citado su poema "El otro" en mis propios comentarios sobre Picasso como el enfoque más sintético y adecuado al verdadero, paradójico viejo maestro:

Se inventó una cara.
Detrás de ella
vivió, murió y resucitó
muchas veces.
Su cara
hoy tiene las arrugas de esa cara.
Sus arrugas no tienen cara.

Este pequeño poema no tiene parangón por su coincidencia con las últimas obras de Picasso en las que el viejo maestro hace gala del gran final de sus temas más amados. Paz entendió la idea central que Picasso tenía de las máscaras porque él mismo, Paz, había inventado una cara para sí mismo y mucho tiempo atrás había dirigido sus pre-

guntas a esa máscara, a esa otredad. En 1965, en *Los signos en rotación*, abunda en su discusión sobre el carácter de nuestro tiempo... discusión que todavía sigue vigente. Paz ve en la pérdida de una imagen del mundo el hecho central y, como corolario, la pérdida del *yo* que tiene un centro y se ha vuelto, en cambio, una partícula única en dispersión:

> El crecimiento del *yo* amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo, en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. [...] La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*.

En 1969, en *Posdata*, redondea de nuevo la cuestión:

> Como los nombres, los pronombres son máscaras y detrás de ellos no hay nadie –salvo, quizá, un nosotros instantáneo que es el parpadeo de un ello igualmente fugaz. Pero mientras vivimos no podemos escapar ni de las máscaras ni de los nombres y pronombres: somos inseparables de nuestras ficciones –nuestras facciones.

Ninguna traducción sería justa con el juego de Paz, con su juego poético, con la última frase de este poema en prosa: "nuestras ficciones –nuestras facciones". *Facciones* significa rasgos de una cara, pero asimismo comporta la contenciosa implicación de "facción". Tal vez este enconado par de palabras –ficciones y facciones– sea el más esclarecedor del ensayo de Paz, "Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura", de 1982, al que felizmente Paz no llama ni opinión crítica ni retrato, sino impresión. Paz mira a Picasso y, hasta cierto grado, se encuentra a sí mismo (especialmente cuando escribe que los contemporáneos de Picasso se reconocieron en sus obras: "No es la nuestra [la realidad] porque esos cuadros expresan un *más allá*; es la nuestra porque ese más allá no está antes ni después de nosotros sino *aquí mismo*: es lo que está dentro de cada uno. Más bien lo que está *abajo*: el sexo, las pasiones, los sueños. Es la realidad que lleva adentro cada civilizado, la realidad indomada"). En su tan extraña como admisible sugerencia de que la postura de Picasso era comparable a la de Lope de Vega, Paz subraya: "A veces la máscara devora el rostro del artista", y añade: "Pero las máscaras de Lope y de Picasso son rostros vi-

vos". ¿Querrá decir rostros reales? Porque en un lamento ocasional Paz advierte que en el arte moderno la imagen del hombre ha desaparecido, como dice en su ensayo sobre Picasso, "y con ella la realidad que ven los ojos". Reconoce que Picasso no se propuso la sistemática erosión de la realidad visible, porque "para Picasso el mundo exterior fue siempre el punto de partida, y el de llegada, la realidad primordial". En una de sus muchas paradójicas observaciones, Paz declara que Picasso no pintó la realidad: "pintó el amor a la realidad y el horror de ser reales". ¿No es esto, de alguna manera, también cierto de Octavio Paz?

Aunque siempre se mantiene fiel a la visión de Breton sobre el amor y la celebración, Paz no es inocente de lo que llama el horror de ser reales. Un auténtico pesimismo –¿me atrevería a decir un fatalismo español?– se insinúa de vez en cuando. No es extraño a los tonos graves de la monodia en la tragedia. Nos dice en su ensayo de 1987 sobre Edvard Munch que se sintió seducido instantáneamente muchos años atrás por la pintura de Munch, y de una manera que sólo puede llamar abismal, como asomarse a un precipicio. En Munch, Paz ve una unidad de estilo que no fue el resultado de una elección personal, sino de una fatalidad personal, su destino. Paz percibe las afinidades con Nietzsche, Dostoievsky y Strindberg en la obra de Munch, pero destaca que Munch trasciende su pesimismo a través de la misión transfiguradora que asigna a la pintura. El artista, dice Paz, ya no es el héroe solitario de los románticos. Es el testigo, en el sentido cristiano de la palabra: el que da fe de la realidad de la vida y del sentido redentor del dolor de los hombres. Ve en Munch a uno de los primeros artistas que pintan la enajenación de los habitantes de la ciudad moderna –tema al que se ha aproximado más de una vez Paz en sus poemas más largos–, y su famoso cuadro, *El grito*, resulta un epítome de la desolación y las angustias en el arte moderno. "Oímos *El grito* no con los oídos sino con los ojos y con el alma. ¿Y qué es lo que oímos? El silencio eterno." Finalmente, Paz llama a *El grito* palabra sin palabra, el silencio del hombre errante en las ciudades sin alma y frente a un cielo deshabitado. La tristeza que a menudo se escabulle en la poesía de Paz es real a pesar de su valiente intento de vivir a la altura de los preceptos de Breton. Es una tristeza que él ya se encargó de expresar en 1965 cuando evocó a Heidegger: "Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser"; agrega: "cuyo iniciado poema es el ser".

Paz, hijo de su tiempo, es hipersensible. La idea, el sentimiento del demasiado tarde y del demasiado temprano, junto con su *pathos*,

siempre lo ha acompañado, y con más razón a la luz de su visión de la existencia moderna como ruptura constante. En uno de los más elocuentes pasajes de *Los signos en rotación*, Paz habla del destino del poeta en un mundo dominado por la técnica y despojado de una imagen del mundo:

> La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esa configuración es el poema. Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia.

Muchos de los comentarios de Paz sobre las artes visuales empiezan con la suposición de que, como el poema, son espacios vacíos cargados de inminencia. Pero si la imagen del mundo se ha extraviado, todavía queda la imagen inmemorial del cosmos, esparcido en constelaciones como las estrellas, hablando del tiempo, la memoria, el espacio y la luz. El anverso de la tragedia del mundo es la celebración de Miró que en última instancia alcanza el universo. (El antiguo binomio, cosmos y caos, tan importante para los románticos y para Klee, sobrevive en la crítica de Paz.) En su comentario sobre los gouaches de Miró, Paz apunta: "El arte no es quizá sino la expresión de la alegría trágica de existir". Encuentra la alegría trágica en la obra de muchos artistas mientras advierte, al escribir sobre ellos, tanto la preocupación de estos artistas como la suya propia. Por ejemplo, de la pintora Remedios Varo dice: "No pinta tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa. En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura".

Esta caracterización bergsoniana y encantadora vale tanto para Paz como para Remedios Varo. Paz dice de la pintura lo que ha dicho una y otra vez de la poesía: que un poesía es un medio de acceso al tiempo puro, la poesía no es sino tiempo, ritmo perpetuamente creativo. Desde una amplia perspectiva sobre la historia del arte nunca deja de recordarnos las implicaciones cósmicas implícitas en la expresión del espacio *dentro* del tiempo. Paz entiende por intuición el papel esencial del tiempo en el proceso del artista visual y como Klee, que sin duda ha leído, sabe que Lessing estaba equivocado: el dominio del artista visual es tanto el tiempo como el espacio. En una de sus expo-

siciones más claras de esta idea, Paz reitera su punto de vista cuando habla de las formas piramidales de Egipto, Mesopotamia, India y México. La pirámide, asevera, es espacio vuelto tiempo. A su vez, en la pirámide, el tiempo se vuelve espacio –tiempo petrificado.

Las insinuaciones de Paz sobre el tiempo y el espacio en las artes visuales son tal vez incluso más elocuentes en esa parte de su crítica de arte que se entrelaza con sus poemas. Hay dos clases de poemas que tratan de las artes visuales. En la primera, Paz ofrece una respuesta a algo que ha visto con sus ojos (ver, como escribió irónicamente, es creer). Esto lo traduce, pues como él dice, todas las obras de arte son lenguajes. Sus traducciones adelantan divagaciones y a veces comentarios sobre el proceso artístico, así como especulaciones sobre sus temas favoritos: el tiempo, el espacio, la transparencia, la encarnación y el amor. En el segundo grupo de poemas, ofrece restituciones: mira, recompone lo que ve en su propio medio –palabras– y hace caracterizaciones. Más descriptivos que en el primer grupo, estos poemas están a menudo en el género de los homenajes a artistas que ha conocido.

Como siempre, los temas de Paz se tienden a lo largo de sus meditaciones poéticas, como átomos de polvo en cuartos cerrados adonde penetra la luz del sol. Paz se ajusta a la noción que tenía Coleridge del poeta de perfección *ideal* que "difunde un tono y un espíritu de unidad, entonces mezcla (como si tal fuera) y funde cada uno en el otro". Aparte, coincide con las ideas del poeta que venera y a veces emula, Mallarmé, quien habló de la volátil dispersión del significado a lo largo de un poema y aludió una y otra vez al espacio virgen. A veces, Paz establece un tema o propone una imagen y luego, años más tarde, la recupera en otro contexto, en otra ocasión. Pienso en una imagen de *Viento entero* más tarde reencontrada y revivida cuando se reconoce en la obra de un artista visual. En *Viento entero*, uno de los grandes poemas de amor de Paz de los años sesenta, cambiando de espacio de la India a París, Pakistán, Afganistán y Santo Domingo, y sintiendo de lo erótico a lo histórico, con su estribillo "El presente es perpetuo", Paz ofrece la imagen:

> Entre el cielo y la tierra suspendidos
> unos cuantos álamos
> vibrar de luz más que vaivén de hojas
> ¿suben o bajan?

En este poema donde "el espacio emigra" y "el espacio gira" el poeta afirma que ve a través de sus actos "irreales". Años más tarde, en el que tal vez sea el más profundo de sus poemas inspirados por un pintor, ve a ese pintor como él se ve a sí mismo. En "Cuatro chopos", Paz rinde homenaje al vaivén inmóvil de Monet y dice:

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba.

En la última estrofa del poema sobre Monet, Paz concede algunas de sus más preciadas palabras al conseguir una conclusión filosófica, haciendo eco de sus pensamientos en "Decir: hacer". Podríamos decir: recapitulación: reencarnación, reclamación.

Entre ser y no ser la yerba titubea.
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,
centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejeos.

Paz no olvida a Monet incluso después de su magnífico poema, y en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, más tarde, utiliza a Monet en su argumento de las correspondencias históricas:

> si en los paisajes de Monet la visión de la naturaleza ha dejado de ser un dibujo y una arquitectura, para convertirse en una vibración, ¿cómo no ver en ella, justamente por su propósito de expresar sensaciones, una pintura de ideas? Las ideas de su tiempo sobre la estructura íntima de la naturaleza.

En sus alusiones poéticas a las artes visuales lo que Paz hace frecuentemente es trazar el proceso homólogo de los modos de ver del poeta y los modos de ver del pintor. O los modos de ser del poeta y los del pintor. O el modo en que los materiales del poeta o del pintor hacen salir sus formas. En un palpitante poema escrito a finales

de los años cincuenta declara: "Salta la palabra / adelante del pensamiento / adelante del sonido". No es necesario hacer ningún ajuste para pensar en la forma del trazo del pincel que salta adelante del pensamiento del pintor. En los pintores se reconoce a sí mismo, el hombre que hace algo, el hombre que es uno con su material, con su herramienta. Se encuentra a sí mismo en muy diferentes aspectos, en diferentes artistas. Su poema sobre Matta, "La casa de la mirada", está repleto de las transformaciones sinestésicas afines a los mejores poemas de Paz. Pintar, dice, es buscar un ritmo secreto, extraer el eco, pintar la tinta. Ve en las pinturas de Matta cascadas de transfiguraciones, cascadas de repeticiones, trampas del tiempo, y dice: "hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada, / la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta".

En otro poema, "La vista, el tacto", dedicado al pintor Balthus, Paz encarna una pintura de Balthus en su luz... luz que esculpe el viento en la cortina, crea una mujer en un espejo que una mirada puede encadenar, y que se desvanece con un parpadeo, palpa lo invisible y alza los edificios de la simetría. Esta luz que se va por un pasaje de reflejos y regresa a sí misma es, dice Paz, una mano que se inventa un ojo que se mira en sus inventos. "La luz es tiempo que se piensa", tanto para el pintor como para los poetas.

En sus restituciones poéticas, Paz escudriña las obras de artistas que ha conocido, o cuyas obras han llamado su atención, y ofrece una analogía verbal, a veces en el ímpetu de imágenes descriptivas, como en los poemas sobre Tapies, Cornell, Duchamp, y Rauschenberg, en ocasiones con caligramática mímica, como en el caso de uno de sus mayores poemas sobre un pintor, "Piel/sonido del mundo", cuyo título fue inspirado por una frase de Motherwell. Este poema es un ejemplo admirable de cómo Paz se asoma a los cuadros en un prolongado estado de atención, esperando atrapar los ecos en sí mismo. Fue escrito por primera vez en 1971 a petición de una galería europea que preparaba una exposición de Motherwell. Sin lugar a dudas Paz hojeó álbumes de reproducciones, estudió las observaciones de Motherwell y se sintió a gusto con ellas: la preocupación por España y la guerra civil, el gran afecto por México, donde Motherwell por primera vez se sintió inclinado a pintar, el cante jondo de Lorca que el pintor una y otra vez trataba de conjurar en sus formas negras y, finalmente, los cantos de ronda de Eros que Motherwell, como muchos de los artistas por los que Paz se sentía atraído, a menudo implicaba en sus obras por haber recurrido a la palabra. En la primera versión

de 1971, Paz plantea su poema en fuertes ritmos visuales, los espacios blancos ampliándose a cada respiración, la "volatilización de las imágenes" volviéndose cada vez más transparentes, desiguales, distantes hasta que, al final, Paz habla del acto hecho objeto:

el objeto
afirmación
simultánea del mundo
negación
el cuadro
lleno
otro plural único igual a sí mismo ya
respira
espacio reconquistado.

En la segunda y presumiblemente última versión, completada diez años más tarde, Paz no sólo ha vuelto a mirar la obra de Motherwell; ha vuelto a mirar la suya. El impulso de hacer casar los ritmos visuales y los cambios de ritmos en la obra de Motherwell está sublimado, o al menos está absorbido por un refinamiento de imaginería, un realineamiento que da al *vaivén* característico de Paz –la voz que va y viene en el espacio y en el tiempo– un timbre más seguro, una enunciación más sutil. Sin sacrificar ninguna de las frases más inesperadas, o mejor: imágenes, tales como "hachazos de negro" o "metros y metros de tela desierta" o "mares de los ocres", Paz llega a su final en un suave descenso en que el cuadro lleno / vacío "respira igual a sí mismo ya: / espacio reconquistado".

El juego de Paz con el blanco de la página que se vuelve el lienzo en que esparce sus marcas tiene su propia historia, originada sin duda en sus primeros años como surrealista. Luego se familiarizaría, como hicieron sus *compagnons de route* surrealistas, con otros antecedentes históricos que van retrospectivamente hasta el Renacimiento, y se introduce en el siglo XX con un estudio sobre Apollinaire, que más tarde tradujo al español (y cuyos ritmos a veces resuenan en los poemas de Paz; pienso en el estribillo de "canción desentonada"). A lo largo del camino, Paz se ha prestado a todo tipo de juegos con el espacio plástico traspasando en ocasiones la línea de la palabra hasta el mudo firmamento del espacio puro, jugando a veces con la inherente movilidad de la palabra disimulada en una situación especial, como en *Discos visuales*, de 1968, en el que trabajó con el diseñador Vicente Rojo. Co-

mo explica en la introducción del álbum, se propusieron hacer algo diferente de los poemas-objetos de los surrealistas o de los trabajos de poesía concreta. "Son y no son propiamente dibujos ni diseños ni juguetes ni instrumentos conductores de poesía: forman parte de la materia misma del poema y para leerlos tenemos que ponerlos en acción." Durante ese mismo año, Paz publicó asimismo sus *Topoemas*: "Topoema=topos+poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso". Estas ocasionales excursiones en los espacios del arte visual estaban ya en el más exuberante espíritu experimental de Paz, un espíritu que siempre lo ha llevado a considerar las alternativas a la presentación convencional de la poesía. Entre una variedad de experimentos editoriales que alentó, se encontraba la única traducción francesa de "Vrindaban", en el que hay un aparte encantador, escrito entre paréntesis, que solicita otra forma de presentación:

(Ahora trazo unos cuantos signos
crispados
negro sobre blanco
diminuto jardín de letras
a la luz de una lámpara plantado.)

Un editor de Ginebra, Éditions Claude Givaudan, publicó "Vrindaban" en 1966, en una caja roja triangular. El poema, en secuencias antistróficas de palabras en fondo rojo o crema, yace en su cripta piramidal como olas en los mares de los pintores japoneses de pergaminos, o como las curvas en relieve de una concha.

Paz entró en especial relación con ciertos artistas, y siguió estas relaciones con sus obras y a veces con sus autores que, sospecho, funcionaron como una especie de compromiso íntimo que acompañaba su propia evolución estética. Su ininterrumpido interés en la poesía de Oriente, especialmente la poesía de los poetas-pintores o pintores-poetas de la antigua China y Japón, se filtró en su poesía y sirvió para hacerlo sensible a las obras de los artistas visuales de su tiempo. En parte de su obra, el sentido de la vista se transmite en términos conscientemente espaciales, no temporales, no discursivos, y uno podría decir de él con cierta precisión que en ocasiones es, como dijo de un antiguo poeta chino, "pintor por afecto y poeta por destino".

De seguro la más especial, la más personal relación con un artista

visual fue con el artista que más confiaba en los propios materiales de Paz: Marcel Duchamp. Duchamp, artesano de la palabra e intelectual, profesor del ver y, sobre todo, expositor de Eros, se impulsó, como Paz, en una marea de dudas, una marea que Paz, de mil maneras, llama crítica. Pero por toda su duda, Duchamp, si leemos el significado de la obra de toda su vida a través de los ojos de Paz (y Paz vio más a fondo, más lejos, y con mayor penetración que cualquier otro comentarista), es finalmente una fuerza positiva en el arte moderno, ya que su doble tema, nos dice Paz en "El castillo de la pureza", es el amor y el conocimiento, en la gran tradición de nuestra civilización. Las cavilaciones de Paz sobre el significado de Duchamp lo llevaron naturalmente a otra de sus preocupaciones: el papel de Mallarmé en el universo poético. Mallarmé es la otra voz "crítica" que puede oírse suspirando muy a menudo detrás de las palabras de Paz. Ni Duchamp ni Mallarmé se refugian en el escepticismo o la negación, insiste Paz:

> Para el poeta, el azar absorbe al absurdo; es un disparo hacia el absoluto y que, en sus cambios y combinaciones, manifiesta o proyecta al absoluto mismo. Es ese número en perpetuo movimiento que rueda desde el principio hasta el fin del poema y que se resuelve en quizá-una-constelación, inacabable *cuenta total en formación.*

Paz ve el papel del azar en Mallarmé como el paralelo exacto del papel del humor y la metaironía en Duchamp. "El poema y la pintura afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras." Amor y conocimiento: azar y suma total en formación... características de la obra de Paz que en ciertos momentos fueron dominantes.

Parecía que Paz estaba sopesando las preguntas planteadas por Mallarmé y Duchamp con gran intensidad durante sus años en India. Hay largos pasajes en *Los signos en rotación*, escrito en 1964, dedicados a Mallarmé, y en 1968 publicó su traducción, junto con un penetrante comentario, del celebrado poema de Mallarmé "El soneto en X". En el comentario Paz propone dos análisis gráficos: uno de la forma tradicional del soneto que tradujo con la incorporación de dos espirales desplegadas. Paz mismo ha sido desplegado por quién sabe qué tanto tiempo en los misterios del último gran poema de Mallarmé, "Un coup de dés". Sus ideas sobre este poema antecedieron por mucho a su entrada en el laberinto del azar en "Blanco", fechado en 1966.

En *Los signos en rotación* Paz declara que Mallarmé inauguró un género nuevo. "La escritura poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio." El poema al final de todas las posibles lecturas que él sugiere es un espacio realmente, un espacio en el que una constelación aparece, que es un poema.

Con "Blanco", publicado por primera vez en México en una hoja de cinco metros en forma de acordeón permitiendo que la obra se leyera "como una sucesión de signos en una sola página", Paz inició una relación especial con uno de sus amigos pintores de larga duración, Adja Yunkers. Ya en 1967, Yunkers había decidido acompañar, con figuras en la página, imágenes sobre cinco poemas escritos para Marie-José, la esposa de Paz desde 1964. Estos poemas –poemas de y desde el amor– están llenos de luz, de un esplendor tropical reflejado en la cámara interior por tejas y una piel morena calentada por el sol. Yunkers, cuya obra estaba saturada con emblemas de amor erótico, realizó para las creaciones de Paz varias litografías en relieve en las que el blanco de la página está esculpido en formas sinuosas, fragancia de los contornos, sentidos más que vistos, de una presencia femenina. Para el momento en que se imprimió el portafolios en 1969, Yunkers ya estaba trabajando, sumergiéndose en "Blanco".

Temporal y espacial, "Blanco" es sin duda alguna el más profundo homenaje a Mallarmé. Pero no es sólo eso. Oímos en "Blanco" a Paz que escucha. Escucha con su oído interior maravillosamente modulado, la "música callada" de San Juan. Mucho antes de "Blanco", Paz ya había absorbido a ambos poetas. Su amor por Mallarmé se desparrama a lo largo de todos sus comentarios escritos, pero también, era evidente en poemas más tempranos, como la condensada lírica de "Amistad" en la que la lámpara mágica, la noche, la ventana, el pelo, de Mallarmé, se abren camino a través de la única frase del poema. Muchos años de Mallarmé, pues, encontraron expresión en un hermoso pasaje de *Los signos en rotación* –un poema en prosa, es verdad– en el que Paz caracteriza la naturaleza de su respuesta a Mallarmé.

> En la dispersión de sus fragmentos... El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? [...] Al imaginar al poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en

las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en "Un coup de dés".

Yunkers, europeo que ha viajado mucho la misma ruta de Paz –alerta a los sonidos, navegante de los espacios–, entendió perfectamente la noción de Paz sobre la constelación de signos como un ideograma. Además, el blanco desde tiempo atrás ha sido talismánico en su obra. Con este entendimiento, Paz y Yunkers consultaron con facilidad entre sí, particularmente sobre la disposición física de los signos de Paz. La nota introductoria de Paz a la publicación de 1966 del poema dice: "Blanco: el color blanco, el blanco que deja la escritura, vacío, hueco, señal a la que se tira (punto blanco, el centro de un tiro al blanco), fin, objeto o deseo".

A esto le adjuntó instrucciones para el lector, como lo hizo Mallarmé para "Un coup de dés", sobre cómo usar las seis variantes lecturas del poema. La discusión más importante entre el poeta y el pintor se centró en cómo dividir el poema por medio de la tipografía, en paisajes "frescos" y "cálidos". Yunkers resolvió este problema por medio de la extensa utilización de estampas ciegas: textos en relieve que el lector tendría que leer dentro, como tendría que leer en los complejos moldes de Paz, toda una vida de pensamiento y sentimiento fundidos. El poeta y ensayista Roger Shattuck escribió en su introducción que Yunkers

> ha inventado un instrumento sutil aunque poderoso para proteger al poema... Mirando más a fondo y más allá de las sorprendentes líneas en el texto [...]. Yunkers se dio cuenta de que el texto escapa a la ilustración y sin embargo se presta a un arreglo recíproco que se llama *iluminación* [...]. Dentro y alrededor del poema impreso puso en funcionamiento un ritmo firme de macizos emblemas entremezclados con delicados arabescos.

Tal vez esta colaboración es la más perfecta, el más cumplido ejemplo de correspondencia de temperamentos y es, como dijo Shattuck, un libro ojo-visión. Da en el blanco, diríamos nosotros.

Otro gran *livre d'artiste* fue producido por Robert Motherwell; lo trabajó durante unos tres años, desde mediados de los ochenta, en una edición limitada de imágenes basada en tres poemas de Paz. Motherwell admiraba la poesía de Paz desde hacía mucho tiempo y había dedicado uno de sus cuadros, *Face to the Night*, a Paz (después del hecho, como hace con todas sus obras, ver las asociaciones sólo después de que fueron pintadas) en 1981. Esto fue algo menos que una colaboración. Paz seleccionó los poemas, pero las respuestas de Motherwell se hicieron en la celeridad de su estudio sin comunicación personal con Paz. La maciza obra que emergió es una expresión total de afinidades formales y psicológicas, pero mucho menos específica que "Blanco".

Aparte de estas colaboraciones, Paz ha penetrado el espíritu de varios otros artistas visuales y con entusiasmo (pues el entusiasmo es endémico en su espíritu) apoyó sus proyectos. Pienso en especial en la serie de estampas en caja de Brian Nissen, fundadas en uno de los espléndidos poemas en prosa de Paz, "Mariposa de obsidiana", de *¿Aguila o sol?*, poema basado en el mito de Itzpapálotl, una diosa mexicana. Nissen tuvo la inspirada ocurrencia de componer una versión moderna de un códice antiguo, cuyos ideogramas evocan la historia de México y su tragedia, y al mismo tiempo preservan la concisión del poema de Paz.

Ha habido otras conjunciones entre Paz y sus pintores y escultores, demasiadas como para anotarlas aquí, pero debo mencionar que a veces el encuentro con un artista visual ha proporcionado a Paz material de otro orden. Pienso en su visita al excéntrico soñador norteamericano Joseph Cornell durante la que los dos tuvieron una discusión sobre Mallarmé y después de la cual Paz compuso su retrato del espíritu revoltoso de Cornell en un poema.

Dije al principio que Paz nos pone en relación con el ambiente intelectual y artístico de nuestro tiempo. Pero su verdadera aportación, creo yo, reside en su voz que resuena remota en el pasado, haciendo del pasado un presente, y profetiza la perdurabilidad del canto –o la obra de arte– y su porvenir, su *hacia presencia*. Como ha escrito la poeta Grace Schulman, "su poética es importante porque ubica al poeta en el corazón de la vida moderna, entonando un solitario canto en compañía de solitarias voces multitudinarias". (Paz mismo ha citado la tremenda reducción filosófica de Camus: *solitaire solidaire*.) Una vez Paz le dijo a un entrevistador: "Un escritor siempre es una pluralidad de voces, cada lenguaje es una pluralidad de lenguajes". Pero siempre existen los ritmos de la propia idiosincrasia, los ritmos reflexivos.

Y el gusto único del poeta. El gusto de Paz –gusto que no equiparo al del conocedor, sino al gusto que uno tiene al probar una fruta codiciada y juega con ella en la lengua para saborearla– está entreverado en su lenguaje. Ama ciertas palabras y las usa una y otra vez por su sonido, por su sonoridad. Pienso en espejos, parpadeos, transparencias, trampas, miradas, huellas, laberintos, vientos, encarnaciones y en el ubicuo vaivén. Hay muchas otras. Palabras que resuenan en formas que fluyen más allá del horizonte de sus significaciones, como la palabra *vaste* para Baudelaire. Es este gran entendimiento apasionado de la belleza material de su medio, su corazón protoplasmático, y su infinita capacidad de cambiar y abrirse, lo que para Paz hace posible avanzar y entrar en los materiales del pintor o el escultor; leerlos, saborearlos, palparlos. La poesía, ha dicho según su estilo directo, es composición. *Poíein:* la antigua palabra que quiere decir hacer, componer. *Poema: hecho.* Todo arte, él lo sabe, es composición de materiales. Este reconocimiento elemental de la construcción y la materialidad en la poesía hace confiable su escritura sobre el resto de las artes. Su propio sentido inherente de la composición, su peculiar dibujo, puede sentirse en la forma en que echa a andar no sólo partes de un discurso, y verbos, sino incluso signos de puntuación. Pienso en los dos puntos. Paz los utiliza con la habilidad de un ebanista. Los dos puntos: más que anticipación: una inspiración, una imagen que resume todo lo que pasó antes de ella. Todavía más perentorio que su sentido de la composición en el lenguaje es su sentido del tiempo y la historia que justamente conjuga según su idea del "deseo de forma". En una de las hasta ahora más claras expresiones de su filosofía del arte, Paz escribe:

> El deseo de vida es deseo de forma. La muerte, en su más visible e inmediata expresión, es la desintegración de la forma. La infancia y la juventud son la promesa de la forma. La vejez es la ruina de la forma física; la muerte, la caída en lo informe. Por eso una de las más antiguas y simples manifestaciones del deseo de vida es el arte... Cada escultura, cada cuadro, cada poema cada canto es una forma animada por el deseo de sobrevivir al tiempo y sus erosiones. El *ahora* quiere ser salvado, convertirse en piedra o dibujo, en color, sonido o palabra.

La idea que tiene Paz de un deseo de forma es una revivificación de una antigua teoría que injustamente ha caído en desuso. Como

muchos ensayistas en activo, Paz nunca ha tenido miedo de rescatar del pasado lo que es inteligente. Siempre ha sabido que el fondo de la raíz del *yo* está por debajo de la estructura de la memoria. "La memoria es raíz en la tiniebla." Y memoria e historia y todos los yoes pensantes del pasado pueden entrelazarse en un presente inteligible.

Las profundas percepciones de Paz a menudo son proféticas. Un profeta en su prosa, encarnado en su poesía. Mucho antes de que los académicos empezaran sus discursos sobre los posmodernistas, Paz se anticipó en numerosos artículos y poemas en los que hablaba de la "otredad" y describía cómo vendría a ser nuestra era. En *Corriente alterna*, que empezó en 1958, y en *Los hijos del limo*, profirió ya su visión del fin de la edad moderna que terminaría en una fiesta, una celebración cosmopolita de miles de corrientes cruzadas que ejemplificarían su idea de poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí. Su "arte de la conjugación" definido al principio de su obra es, de hecho, nuestra era moderna.

En muchas formas yo creo que Paz fue llevado a inspeccionar la obra de calígrafos, pintores tántricos, escultores antiguos precolombinos, artistas modernos, por una necesidad de confirmar sus más profundas intuiciones. Lee cuadros y esculturas y arquitectura como nosotros leemos poesía: para confirmar algo. En *Sor Juana...* nos dice: "Toda lectura, incluso la que termina en desacuerdo o bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es el reconocimiento, el lugar de origen".

El reconocimiento en las obras de Paz es casi siempre un espejo, una representación de una verdad intuida. Debajo de sus comentarios específicos sobre obras de arte yace su convicción de que leerlas, como las palabras, "es peregrinación, un hacia..." Qué semejante a Sor Juana es Octavio Paz, que va –como dice que Sor Juana va– del "erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber". Paz ha viajado a través de muchos paisajes, pintados o escritos, grabados o dibujados, y ha conocido muchas metamorfosis. Su poética, trazada en desiguales constelaciones a lo largo de su obra, cuenta la conmovedora historia de un hombre que puede ser, que ha sido *conmovido*. Una vida rica. Debemos reconocer tales riquezas como un don, una visión, o mejor: una introspección. Pero debemos recordar, también, que, como Paz escribió en *Corriente alterna*:

La paradoja de las relaciones entre vida y obra consiste en que son realidades complementarias sólo en un sentido: podemos leer los poemas de Baudelaire sin conocer ningún detalle de su biografía; no podemos estudiar su vida si ignoramos que fue el autor de *Les fleurs du mal*.

Traducción del inglés de Federico Campbell

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Damián Bayón

## Una visión del mundo a través del arte

Octavio Paz es una excepción en nuestras letras. Poeta y prosista, posee por añadidura una sensibilidad que le permite abordar la plástica con la misma facilidad y felicidad que tuvo con la poesía en su inolvidable *El arco y la lira*, que demuestra de una vez por todas hasta qué punto el moderno "arte artístico" –como lo llama Ortega y Gasset– debe indefectiblemente ir acompañado, como de su sombra, de un cuerpo de doctrina crítica que lo vaya interpretando. Al no tener que practicar sistemáticamente la evaluación del arte –puesto que la suya no es crítica en el sentido tradicional– sino sólo cuando se siente inspirado, Octavio Paz resulta de aquellos *happy few* que pueden darse el lujo de deambular con los ojos abiertos a todo lo que los deslumbre o, al menos, sea capaz de intrigarlos.

Y como es libre e impredecible, los ecos que tal artista o tal pintura o escultura provoquen en él irán a manifestarse –indistintamente– en forma de poema o de ensayo. Más concentrada y puramente intuitiva en el primer caso; como una serie de reflexiones encadenadas entre sí en el segundo.

Cierto es que si un día tuviera la mala tentación de escribir diariamente de la actualidad artística, se vería obligado a afrontar también lo que le molesta, aquello mismo con lo que no se siente solidario o piensa ser un sendero equivocado, de ésos que el arte actual parece estar tomando hoy día demasiado a menudo.

De esta manera queda exento del arduo papel de distribuir premios y medallas, de separar los elegidos de los réprobos (peligroso ejercicio al que estamos conminados los críticos profesionales). Más felizmente, en materia de artes plásticas, él debe considerarse como el gozador de una fuente –antigua, moderna, contemporánea– donde abrevarse de formas que le hablen. Y a las que responderá siempre cuando quiera y como quiera, a través de una meditación que no se contenta con sólo ser paralela de la realidad visual, sino que con mayor ambición se propone crear su propia realidad verbal.

Semejante equilibrio está basado naturalmente en una cultura como la suya que ha explorado todas sus propias curiosidades, a saber:

las obvias de su ser mexicano, las occidentales heredadas a través de nuestra historia de "mestizos culturales" y, en fin, las orientales que descubrió en sus viajes y que para él no son menos existentes en el trasfondo de ese campo universal en el que se mueve.

Antes de ir concretamente a analizar los escritos de Octavio Paz consagrados al arte, quisiera aclarar los alcances y la validez de lo que yo mismo puedo aportar al tema. Para empezar, no soy historiador ni crítico literario como para juzgar a un escritor que –él solo– llena todo nuestro siglo. Apenas un historiador y crítico de las artes visuales, de lo que se colige que –como tal– sólo pretendo opinar del valor de su juicio sobre los distintos artistas y las obras a lo largo del tiempo. O sea, lo que está aquí en tela de juicio no es la literatura de Octavio Paz, sino lo que esos soberbios instrumentos de su prosa y su verso nos revelan respecto al arte que lo fascina o lo hace vibrar. Nada más, sí, pero –también– nada menos.

Ahora bien, dentro de la proliferación de los libros del autor, permítaseme ahora establecer un conato de método para mejor entendernos. Dos suertes de divisiones se nos imponen enseguida: una concierne a la forma literaria que esas intuiciones suyas asumen, vale decir: los poemas, las prosas de circunstancias y los más extensos y globales ensayos que incluso pueden llegar a ser libros, como en el caso de su "Tamayo" o en el de "El castillo de la pureza", dedicado íntegramente a Marcel Duchamp.

La segunda posible división que viene al espíritu es cronológica y geográfica. Y en cuanto prestamos atención a este aspecto descubrimos que Octavio Paz se ha ocupado mayormente de ciertas formas de arte: el precolombino (con alguna alusión colonial); y, siguiendo siempre con México, ha dedicado también muchas páginas a ciertos de sus artistas predilectos tanto del siglo XIX como del XX; en tercer lugar, nuestro autor se ha ocupado del arte contemporáneo occidental, con soberbia independencia de lo que los críticos especializados hayan podido decir o escribir. En fin, y ahí saca ventaja a muchos de esos mismos críticos, cuando –con la misma familiaridad– aborda el arte oriental que, desdichadamente, tan pocos conocen entre nosotros.

**El arte precolombino**

Vayamos, pues, por partes. Para las manifestaciones artísticas precolombinas, Octavio Paz despliega una verdadera *magia simpática*, es decir, se siente capaz de evocar –sobre todo para los habitantes de otras

culturas– no sólo la belleza de las piezas arqueológicas, sino la complejidad misma de la vida anímica de esos pueblos. No se trata del simple elogio nacionalista primario, sino que en él se nota el esfuerzo por transmitir la noción profunda de "mentalidad", característica de una cultura original.

Vayan por prueba sus poemas y prosas que tratan de ese arte que encuentra siempre en él un eco, entre maravillado y horrorizado, cada vez que se enfrenta a la elegancia y la crueldad que parecen darse, simultáneamente, en las infinitas imágenes de las culturas indígenas mexicanas más avanzadas.

No nos apartemos del tema sin embargo. En el caso precolombino, el pensador que hay en Octavio Paz va a lanzarse, sobre todo, a una interpretación histórica de ecuménica universalidad. Por ejemplo, en el ensayo titulado "El arte en México: materia y sentido" (*Los privilegios de la vista*), comienza haciendo la historia de la Coatlicue descubierta en 1790 pero que sólo desde hace unos años está entronizada en la gran sala central del moderno Museo de Antropología. Esta "máquina de comprender" que es la mente de Octavio Paz va a irse deslizando insensiblemente de las consideraciones estéticas a otro tipo de reflexión, en primer término relativa a la historia americana, para de allí saltar a una enésima interpretación de la cultura general del mundo de Occidente después y como consecuencia del Descubrimiento.

¿Quién se atrevería a decir que esta tendencia a la generalización global sea un defecto? Tal vez lo parezca a la manía clasificatoria; en cambio para el lector audaz puede constituir una verdadera revelación, aunque el procedimiento de pasar de un tema al otro a través de múltiples asociaciones resulte agotador.

En realidad tiene algo de descabellado intentar un análisis formal de lo que Octavio Paz ha escrito sobre arte, ya que casi siempre su texto –afortunadamente "impuro"– no se resigna a concentrarse en el tema inicial, sino que quiere remontar a otra cosa, yendo a menudo "de la crítica a la ofrenda", como él mismo dice en uno de sus títulos.

No puedo –no quiero– ni aquí ni en ningún punto de este ensayo adoptar la solución perezosa de establecer una antología de "trozos selectos". Un autor, y un autor como el de que aquí hablamos, merece ser leído integralmente y en profundidad. Una advertencia amistosa al lector antes de abandonar el tema precolombino: después de las mencionadas páginas en prosa razonada y especulativa, no deje empero de asomarse a otro libro del autor: *Libertad bajo palabra*, donde

en forma concentrada de haikús o en tersos poemas en prosa como "Dama huasteca" o "Mariposa de obsidiana", se trata otra vez de los mismo mitos ancestrales de México, aunque bajo otra figura. Aquí no hay un entendimiento discursivo, sino la inmediatez de la intuición poética en todo su esplendor. Y, para convencerse del eco que Octavio Paz ha tenido y tiene en México, baste recordar que el segundo de esos brevísimos poemas, el de la mariposa de obsidiana –Itzpapálotl– será una semilla que dará, años después, una soberbia exposición del artista Brian Nissen y un libro de colaboración entre ambos.

**Los siglos XIX y XX mexicanos**

Hasta ahora hemos visto a Octavio Paz como historiador o como poeta puro. Sin embargo, algunos de sus mejores aciertos resultan casi científicos y conciernen a tres grandes artistas mexicanos, a caballo entre los siglos XIX y XX: José María Velasco, Hermenegildo Bustos y José Guadalupe Posada. En las páginas que les dedica no aparecen sólo justificados como valiosos temperamentos artísticos, sino que el autor intenta a partir de ello una interpretación total que nos permite ver más claro en la época y el sitio en que les tocó actuar.

O sea, otra vez, Octavio Paz no puede con el genio y, basándose en casos concretos, intenta generalizar. Fantástica resulta así su presentación de esos tres hombres tan disímiles entre sí como pueden ser: Velasco, el pintor aéreo del Valle de México que, acariciando la tela, logra conjurar una flora y una fauna a la que hay que incorporar el entonces moderno "dragón" de la locomotora avanzando por un viaducto. Revés de esa medalla, otro "naturalista" –aunque de signo opuesto– sería el pueblerino Bustos, quien pinta –con la honestidad de una lente sin opiniones– a esos sencillos burgueses endomingados, tiesos en sus poses y que el artista trata con la misma dignidad que si fueran faraones egipcios, inmóviles en su basalto intemporal.

¿Y qué decir de esa otra inspirada interpretación en la que Octavio Paz agrega su voz personal para rehabilitar como gran artista –si hubiera todavía que hacerlo– al más popular grabador y más "mexicano profundo" de sus contemporáneos: el famoso Posada, callejero bardo de las calaveras y los esqueletos a la par cómicos y siniestros?

Contemporáneamente puede decirse que entre sus compatriotas no hay artistas de nota que no hayan despertado alguna vez un eco en este testigo de toda una civilización escrita, pintada, esculpida –la suya propia–, y que lo ha hecho sin rencores, envidias, favoritismos. Y

mejor que todo, sin sombra de patriotería. Hasta, alguna vez, se cree obligado a excusarse por haber escrito menos de la música y arquitectura mexicanas de su tiempo, alegando no tener la formación suficiente ni el vocabulario apropiado para concretar sus opiniones en esas otras experiencias artísticas.

Es siempre en *Los privilegios de la vista*, recopilación de lo escrito por él sobre el arte de su país, donde sus consideraciones estéticas en referencia al siglo XX dan igualmente en el blanco aunque bajo otros sesgos, sobre todo social y político en el caso del muralismo, al que trata de hacerle justicia, sin prejuicios. De los muralistas, precisamente, va a hablar *in extenso* en el ensayo *Re/visiones*, donde en cincuenta y seis páginas luminosas puede explayarse sobre muchos de los aspectos cruciales de ese movimiento latinoamericano que –en las décadas de los años veinte y treinta– fue el único que en materia de arte llegó a sacudir a la opinión universal.

En este punto la labor de Paz resulta aclaratoria. Gracias a su palabra se ha cumplido en México un verdadero saneamiento de la opinión pública que él ha tratado de orientar con su ecuanimidad y lucidez. Aun habiendo vivido de joven el proceso, su opinión no está fanatizada políticamente –a favor o en contra– como le ocurría a muchos contemporáneos del movimiento. Además ha corregido el tiro de las generaciones sucesivas que caveron en el polo opuesto: el desprecio desconsiderado –sin distinciones– por todo lo relativo al muralismo.

Estoy convencido, sin embargo, de que el propio Paz hace un autoanálisis honrado a partir de su experiencia propia que debe haber pasado de la admiración al rechazo: vale decir de los valores positivos que sería injusto no encontrarle a ese movimiento en sus comienzos, hasta la "mecanización" de una técnica y unos contenidos que estaban ya prácticamente vacíos. De ese modo tan consciente los "tres grandes" –Rivera, Orozco, Siqueiros– son caracterizados por él no sólo psicológicamente, sino también a la luz de sus circunstancias sociales y políticas: desde la original idea de José Vasconcelos hasta la decadencia, tanto por la mediocre proliferación de los intérpretes cuanto por el vaciamiento inexorable de los contenidos.

No obstante, con Rufino Tamayo el tratamiento no es igual: aquí el corazón viene a reforzar lo que en el caso del muralismo la sola inteligencia había simplemente organizado. Y es que, en cierto modo, Tamayo pinta como Octavio Paz escribe: con inspiración, con libertad, con talento. Es lógico, pues, que entre esos dos titanes –cada uno en su especificidad– existan unos misteriosos vasos comunicantes.

Mucho ha escrito Octavio Paz sobre el pintor a raíz de esas numerosas exposiciones que ha realizado en el mundo entero. Sin embargo, aunque el intérprete siempre pueda agregar un matiz nuevo o seguir la marcha cambiante del talento plástico del maestro de Oaxaca, se diría que la obra clave fue escrita hace ya más de treinta años. Me refiero al libro *Tamayo*, así a secas (1958).

Palabra de historiador: estoy persuadido de que todo aquel que, apasionado por la obra de Tamayo, pretenda profundizarla, debe leer lo que Octavio Paz ha escrito allí definitivamente. Es un ejemplo de la fusión de dos temperamentos puestos bajo un mismo signo, sólo comparable tal vez al texto de Paul Valéry titulado "Degas, danse, dessin", en el sentido de que ambas de esas "versiones escritas" a partir de obras plásticas sobrepasan la mera crítica circunstancial para remontarse a otra categoría superior, que no pertenece ya meramente al reino de la literatura de arte, sino al más arduo terreno de la interpretación estética.

Si hasta aquí la palabra de Octavio Paz ha sido la de alguien que reconoce un terreno y lo muestra en su mapa, a partir de fines de los años cincuenta su actitud se volverá más "prospectiva" al enfrentarse con artistas más jóvenes que él mismo. Notamos entonces en su escritura como el temblor de lo indeciso, los titubeos del recién convertido a una fe, con las exageraciones y también los olvidos consiguientes, voluntarios o no. ¿Podría acaso ser de otra manera? Así en el ensayo "El precio y la significación" *(Los privilegios de la vista)*, el autor hace su autodefensa ante aquellos que lo han acusado de estar en contra de la "escuela mexicana" de pintura. Reveladoramente, a Tamayo –años antes– le reprocharon también no ser "lo bastante mexicano", en un barato barómetro nacionalista que nadie puede jactarse de poseer. ¿Qué es ser "lo bastante mexicano"...? Los extranjeros lo vemos tal vez mejor que los locales: ese ser mexicano puede lindar peligrosamente con el llamado "arte de aeropuerto", o sea la "mexicanada" (un poco como la temible "españolada" de los franceses).

La respuesta del "acusado" Paz está en los distintos textos donde empieza, precisamente, por hacer justicia a aquellos buenos artistas que quedaron excluidos del círculo dorado del muralismo, tanto por decisión propia como ajena. No puedo mencionar a todos los plásticos mexicanos contemporáneos que le interesan o interesaron en su momento. Nombrar a unos pocos sería agraviar al resto; por otra parte están explícitamente presentes en los veintitantos volúmenes de esta obra inmensa que aquí no pretendo sino apenas glosar.

No obstante, no quiero dejar de comunicar mi entusiasmo por las páginas dedicadas a la interpretación de la obra de un pintor surrealista, texto titulado crípticamente "Las obvisiones de Alberto Gironella". Aquí estamos otra vez, como en el caso de Tamayo, ante una fusión al rojo vivo entre unas imágenes agresivas, caóticas, pero siempre muy fuertes, enraizadas en lo "español-mexicano", y la soberbia prosa de quien las evoca con ideas y palabras.

**Afinidades con el arte de nuestro siglo**

Siendo como es un hombre abierto a todos los vientos, es lógico que Paz se haya inspirado –para unos "retratos" nada académicos– en algunas distintas personalidades que, en principio, debían serle ajenas o extrañas. Digo esto con intención –y aun con mala intención– puesto que son muchos entre los occidentales quienes nos siguen mirando como "provincianos del mundo". En realidad, si ya se van convenciendo, gracias a la poesía y la novela, de que somos excelentes creadores, parecen no estar todavía muy seguros de que podamos ser jueces: o sea, escribir ensayos, pensar en profundidad. En una palabra: opinar. Octavio Paz, en ese sentido, podría demostrar con creces y por sí solo esa capacidad. Lo que quisiera agregar ahora es que detrás de él –y desde hace más de un siglo– hay legión de buenos escritores latinoamericanos, novelistas, poetas, dramaturgos, ensayistas, que merecerían ser universalmente conocidos y reconocidos.

No puedo otra vez dar listas de aquellos pintores o escultores que fascinan al escritor mexicano y sobre quienes se ha explayado repetidas veces en prosa o en verso. Tendría dificultad en elegir entre Duchamp, Miró, Picasso, Balthus, Tapies, Alechinsky, Rauschenberg, Jasper Johns... y tantos otros. Mi predilección elige por mí, si menciono como tal vez la más inspirada de esas presentaciones la que dedica a la escultura del español Eduardo Chillida. Cuando a un artista se le hacen ver los alcances de lo que crea, ese mismo artista debe sentir una deuda y una responsabilidad para quien llegó a "traducirlo" de tal manera. No conozco personalmente a Chillida, a quien –muerto Henry Moore– considero el más ilustre escultor del momento actual. De conocerlo, le diría que no todos tienen –como él– el privilegio de haber encontrado en su camino quien los "diga" –a ellos y a su obra– de manera tan inspirada y tan sutil.

**Relación entre literatura y arte**

Terminada esta sucinta inspección cronológico-geográfica de los temas y artistas tratados por el autor, me queda todavía abordar el fragmento tal vez más escabroso de mi ensayo. No desespere el lector, no me lanzo solamente a disquisiciones personales, por el contrario –sean discutibles o no–, ellas van enderezadas siempre, en último término, al mejor entendimiento del hombre a quien esta exposición está dedicada.

Quienes me leen saben hasta qué punto he adquirido la reputación de ser el "enemigo público número 1" de la crítica literaria (literaria en el mal sentido del término). ¿Qué pasa pues conmigo –se puede preguntar alguno– cuando me encuentro haciendo el elogio de este gran literato que escribe de arte? Un momento. Antes de seguir adelante quiero aclarar que yo también me siento –básicamente– escritor, sin dejar por eso de ser al mismo tiempo historiador y crítico. Vayamos por partes y hagamos ahora un poco de teoría elemental. Dos casos extremos pueden darse en este campo: el de quien dominando la escritura no posee sensibilidad para las artes visuales, a pesar de lo cual pretende hacer "literatura" a partir de ellas. Segundo, su antítesis: el de quien escribe torpemente pero está dotado de las intuiciones justas aunque le falten los vocablos o el estilo apropiado para manifestarlas.

Parece por demás evidente que el problema que encarna el primer caso es el de caer en pecado de verborragia (viviendo como vivo en Francia sé de lo que hablo). El caso recíproco es aún más frustrante para el escritor y su lector: el "mensaje no pasa". Si ese autor tuvo alguna revelación ella quedará, así, definitivamente fuera de circuito. En fin, excepción a la regla, la *rara avis*: el que escribe con gracia, elegancia, pertinencia, de cosas que experimenta en profundidad y para las que ha demostrado suprema habilidad de captación.

Quiero aclarar que ese personaje existe. Sin embargo, para toparse con él no es necesario buscarlo únicamente entre los críticos: un historiador, un poeta, un novelista, un filósofo, un médico pueden entrar en esa privilegiada categoría. Los ejemplos sobran: Jules Michelet, Walter Pater, Oscar Wilde, Aldous Huxley, Jean-Paul Sartre, Elie Faure, Gregorio Marañón y, si miramos retrospectivamente, una verdadera multitud de gentes que supieron expresarse y hacernos acceder al goce estético.

¿Y como olvidar a los grandes artistas que como Delacroix, Matisse, Braque o el propio Picasso, sin ir más lejos, son capaces de reflexio-

nar –desde adentro– sobre los vericuetos de su propia creatividad? En ese sentido, si el testimonio lúcido del artista plástico o de algún excepcional hombre de letras son capaces –por introspección– de revelarnos el secreto de una obra, cualquier obra... esos testimonios constituirán los más profundos "documentos vivos" que el resto de los mortales deberemos recibir humildemente como regalo del cielo.

**Una conclusión provisoria**

Ahora bien: ¿cómo caracterizar en fin la "literatura de arte" de Paz? Para empezar encuentro una coincidencia entre sus "iluminaciones" y las del Malraux de *Las voces del silencio*. Sí, con ellos, o se sigue un pensamiento de infinitos entrecruzamientos, o el lector se pierde definitivamente en la maraña de los relámpagos del genio.

Con todo, la prosa de nuestro autor es siempre menos caótica, más lúcida que la del francés. Tal vez, en parte, porque en Paz, si bien existen todas las preocupaciones por el mundo "de aquí abajo", parece no haberlas, en cambio, en el terreno más resbaladizo de la trascendencia, esa misma trascendencia que parecía siempre necesitar Malraux para quien el arte no sería, al fin de cuentas, otra cosa que el modesto sucedáneo de la creencia religiosa: *la monnaie de l'absolu*, vale decir –en cierto modo–, la "calderilla de lo absoluto".

En ese sentido puramente terrenal, con quien tal vez Octavio Paz podría tener un parentesco espiritual es con otro brillante "evocador" (que el mexicano nunca cita): me refiero a Elie Faure, el prodigioso autor de la *Historia del arte* y su colofón *El espíritu de las formas*. Ambos escritores –Faure y Paz– son capaces no sólo de presentar, sino, literalmente, de revivir para nosotros momentos, artistas, obras, en una prosa tan refinada y exacta que debe haber llevado a infinidad de espíritus sensibles primero al descubrimiento y más tarde a la conversión de ese puro lenguaje plástico que, tal vez, tenían dificultad en abordar directamente.

El mundo de Octavio Paz es un mundo ordenado como un jardín en donde florecen, lado a lado, las intuiciones junto con las ideas; un jardín con laberintos pero sin titubeos puesto que está iluminado por el sol de un pensamiento radiante. Puede resultar, sin embargo, un jardín sin ironía –cosa rara en un antiguo surrealista–, poblado de estatuas que se yerguen como verdades inconcusas que el jardinero considera no necesitan demostración. Un jardín, en fin, sin pausas y sin paréntesis, cuya magnífica vegetación proliferante puede resultar

demasiado rica para algún lector de corto resuello. Si desde el punto de vista lógico el sistema presenta sus fallas, hay que reconocer que, a la larga, Octavio Paz sale siempre bien parado de esta empresa, puesto que él mismo ha empezado por confesar que no usa la razón, sino el deslumbramiento.

Pregunta casi subsidiaria sería ahora la de plantearse cómo leer los escritos de arte –o sobre el arte– del autor mexicano. He ahí una pregunta difícil por no decir imposible de contestar: hay tantas lecturas como lectores. Creo yo sin embargo que esos textos deben ser asumidos como formando un verdadero "cuerpo de doctrina"; sin desglosarlos (como me he visto obligado de mala gana a hacerlo aquí yo mismo), a fin de introducir un método en el océano de escritura de este hombre prolífico. Así, considero que esos "fragmentos" constituyen una suerte de unidad y –como tal– hay que aceptarlos o rechazarlos en masa y como un solo bloque.

Tal vez un historiador puro encuentre a Paz el defecto de un dato o un enfoque; o que un crítico de oficio, endurecido en el ejercicio de la profesión, considere arbitrarios y caprichosos sus puntos de vista. En realidad Octavio Paz se acerca a las obras ejerciendo la "endopatía", o "proyección sentimental", esa noción revolucionaria que inventó el esteta alemán Robert Vischer (1847-1933), y practicó más tarde abundantemente Wilhelm Worringer. Ferrater Mora la define con estas palabras: "Se llama así a la vivencia por la cual el que la experimenta se introduce en una situación objetiva, real o imaginaria, de tal suerte que aparece como dentro de ella."

Más racional de lo que él mismo admite, el discurso de Octavio Paz sobre tendencias, escuelas, artistas, obras, de todo tiempo y lugar es perfectamente coherente, aunque no pretenda constituir un "corpus" racional intocable. La única vez, empero, en que para mí se le mezclan las aguas literarias con las plásticas es en el caso del surrealismo, ese persistente antiguo amor juvenil. En verdad, cuando al mar de su comprensión general del arte llega el aporte del río surrealista, ahí sí correríamos el riesgo de caer en cierta confusión de valores.

Es humano y casi lógico que él no quiera –o no pueda– renegar de una realidad vivida muy intensamente, y que fue la suya hace ya medio siglo. Cuando teoriza sobre ese movimiento lo comprendo y lo sigo cabalmente, incluso cuando escribe de grandes artistas que lo practicaron como Wolfgang Paalen, Joan Miró, Wifredo Lam, Roberto Matta, o como en el caso que vimos de Alberto Gironella. En esas ocasiones me siento totalmente de acuerdo con él.

Donde no lo sigo, en cambio, es cuando defiende posiciones extremas, precisamente las de Marcel Duchamp, como lo hace en *El castillo de la pureza*, libro dedicado a esa figura impar que yo también –a mi manera– admiro sobre todo como "agitador". Sin embargo, la ruptura de Duchamp con la que él llamaba despectivamente la pintura "retiniana", es algo que me toca muy de cerca, puesto que –en última instancia– la sigo considerando como la única que cuenta.

Sin embargo, este espinoso libro de Paz (fechado en la India en 1966), sirve para mostrárnoslo, al fin, bajo otro de sus proteicos aspectos: el de polemista, que más tarde tanto iba a emplear en sus diatribas de política y de cultura en general. En ese sentido, es un testimonio indispensable para quien pretenda rodear a esta figura montañosa dentro de nuestro contemporáneo paisaje intelectual.

Quedamos así, para terminar, con una imagen total discutida, discutible, que perturba en razón de su misma densidad, seriedad, de compromiso íntegro. Aunque a los ojos de alguno puede transformarlo en un pensador "simétrico", tajante en sus opiniones, arbitrario en sus amores y rechazos. Sin embargo –como dice Paul Valéry– de todos estos "tics" idiomáticos, de todos esos automatismos de método, de contenido, está hecho, precisamente, lo que llamamos el *estilo* de los grandes escritores. Como síntoma revelador: hay pocos signos de interrogación en las páginas compactas de Octavio Paz. ¿Será porque no toma la "distancia" brechtiana, para nutrirse sólo de afirmaciones y de negaciones? Tampoco aparecen –en lo que escribe– muchos puntos suspensivos, esa puerta abierta por donde dejar escapar la imaginación del autor y de su lector. En cambio, abundan los dos puntos: autoritaria manera de anunciar una verdad definitiva o que reputamos tal.

Sin embargo, ¿cómo reprocharle nada al escritor de juego más limpio –a cartas descubiertas–, alguien que ofrece el elogio con una generosidad que es muy suya pero que termina también contagiando a quien lo lee? Las suyas son unas ganas inmensas de entusiasmarse y de hacer participar de esa fiesta íntima al resto del mundo. Actitud que lo coloca entre los intérpretes exigentes pero positivos de nuestra actualidad, y no sólo de la artística o meramente latinoamericana.

Rechazar de plano sus puntos de vista –y he visto hacerlo a intelectuales cegados por la ideología– me parece una reacción infantil, explicable tal vez en quien no se siente muy seguro de sus propias opiniones. En fin, por encima de la calidad literaria, no hace falta ser profeta para comprender que Octavio Paz no es sólo uno de los maestros ejemplares de una lengua como la nuestra, que maneja como casi

nadie hoy día, sino –lo que es más trascendente aún– un maestro del pensamiento, uno de esos raros casos que nos hacen acceder a nosotros, habitantes de un mundo todavía a medio descubrir, a la consideración y el respeto de un auditorio verdaderamente universal.

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Pierre Schneider

## Las dos vertientes

"La pintura moderna ha vivido entre dos extremos: Marcel Duchamp y Picasso." Esta observación podría indisponernos si hubiera sido formulada por cualquier otra persona. Mas es tan grande la cordialidad que emana de Octavio Paz que tal aserto en apariencia doctrinario resulta una acuciante invitación a contradecirlo. Como los hachazos que hacen resaltar la indivisible vivacidad de las savias tropicales, el filo de ciertas declaraciones –por ejemplo, "las significaciones de la pintura retiniana son insignificantes"– destaca el raro don de esta afirmación de ser "la mitad del diálogo", independientemente de sus efectos y conforme a los términos que encontré inscritos en la guarda de *Dos transparentes*.

¿Acaso una virtud menor? No lo creo. Y Octavio Paz, menos aún: "El verdadero fundamento de toda democracia y del auténtico socialismo es, o debiera ser, la conversación: los hombres frente a frente". Piedra preciosa cuya transparencia hace que se perdone el resplandor: el Verbo divisible. Y si el diálogo es la esencia de la democracia, también lo es de la obra. En "El castillo de la pureza", Paz escribe: "La obra es el camino y nada más". Lo que Bizancio llamaba un "transparente".

¿Cómo no aprobar a Paz cuando critica la opacidad del arte occidental desde el Renacimiento? Arte que ya no es camino, sino meta; que ya no es obra, sino objeto. En cambio, no estoy seguro de que tenga razón cuando considera a Duchamp como el ultimador de nuestra tradición. ¿Es justo oponer el "pintor de ideas" al "pintor retiniano", como si este último no fuera más que "un ojo, una mano" (según palabras de Mallarmé, a quien sin duda le sorprendería encontrarle un sentido injurioso), o en otras palabras: una bestia más o menos sensible? El ojo sólo es ocular; la mano, sólo manual. Negar la obra de arte porque su sustrato es un objeto equivale a condenar a los hombres porque en el futuro serán cadáveres. Lo que quiero decir es que hay objetos que no son más que eso y hay otros que funcionan, que son obras, opacidades que el ingenio ha convertido en transparentes. Ingenio que, aquí, no se manifiesta necesariamente por medio de "ideas".

Desafortunadamente, la historia y la estética no reconocen sino los signos manifiestos: una pintura tiene movimiento si representa personajes que corren, es estática si sus figuras están inmóviles... ¿Cómo detectarían las revoluciones invisibles? Literalismo que caracteriza por igual la actitud de Duchamp: la transparencia se convierte en *El gran vidrio*. Verdaderamente, lo que Duchamp no ofrece es una crítica retiniana.

Esta ausencia de arte, este no arte con que Duchamp sustituye los objetos de arte está infinitamente más sujeto a la estética que las obras: el carácter negativo del *ready-made* sólo aparece efectivamente en el marco de la galería, de la colección de museo que él mismo aspira a destruir. La eficacia de la estatua de Goudea o de la virgen romana no depende del lugar donde las encontremos: el portabotellas de Duchamp nada más denuncia al arte dentro del ámbito museográfico. Lo cual, por otro lado, explica el hecho de que el "medio artístico" lo recupere con entusiasmo.

El fracaso de la negación absoluta de Duchamp merece que lo meditemos. Este fracaso aclara el de diversas tentativas, plásticas o no, que se basan en los mismos datos: hastío de los circuitos de consumo actuales, nostalgia intensa por un paraíso y, ante todo, negación del dualismo que nos permitiría, de vez en vez, reconocer la fortuna entre las líneas de nuestro infortunio. Pero este rechazo de todo compromiso desemboca en una debilidad. Los fuegos que no se alimentan con madera apenas si arden: Duchamp ya es un capítulo más de la historia del arte.

Los únicos cielos que podríamos tocar con el dedo son los de los charcos de nuestros caminos. Todo tiene un antecedente. Hoy día se habla mucho de la fiesta, explosión de espontaneidad y negación de la historia. ¿Pero en qué pueblo, "primitivo" o no, se ha improvisado jamás la fiesta? Cada uno, so pena de sufrir un grave castigo, participa en ella. En el primer grado, libertad nula; en el segundo, total. Súbitamente, lo sagrado inmediato invistió a los simulacros transmitidos. En la pintura tenemos algo más que pintura, pero sobre todo la pintura y lo que hay a través de ella.

Es el rechazo de esta sumisión en primer grado, de lo específico –el pintor pinta, el escritor escribe–, donde hay que buscar la causa del fracaso. Lo cual es mutilación voluntaria en el caso de Duchamp (basta recordar las pinturas y los dibujos tan densos que consagró al tema de los fracasos, la víspera de la Segunda Guerra Mundial, para comprender el alcance de su renunciación). Y que, en tantos otros casos

posteriores, no pueden ser sino impotencia para afrontar lo real, es decir, para laborar en el terreno que ellos mismos eligieron. Las culturas son Troyas que sólo se caen desde dentro. Las contraculturas se condenan a ser meras subculturas: reflejos invertidos de aquello que rechazan. La cualidad de un vacío es función del espesor de lo real atravesado. "El ensueño de un hombre que ha viajado es mucho más rico que el de un hombre que no ha viajado jamás." Esta fórmula es de un pintor que ha sabido reconciliar, más que Duchamp, arte y vida, obra y espectador: Henri Matisse.

Pero si Paz afirma que Duchamp hace a un lado el arte y la historia de éste para que renazca la fiesta –"La resurrección de la fiesta es una de las soluciones del arte contemporáneo"– es para evocar otro camino, en términos que nos recuerdan de manera pasmosa las afirmaciones de Matisse:

> El arte de la contemplación produce objetos, pero los considera signos y no cosas, signos que son puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, ya sea la presencia o la vacuidad. Escribo *hacia el descubrimiento* porque, en una sociedad como la nuestra, el arte no nos ofrece ni significados ni representaciones: está en busca del significado; en busca de la presencia o de la ausencia, que es el reverso del significado. Este arte de la contemplación rehabilitaría la noción de *obra*, mas en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le restituiría su verdadera función: la de ser un puente entre el espectador y esa presencia que el arte siempre evoca sin nombrarla jamás.

Paz nos dice que se ve obligado a escribir que "la contemplación es el otro polo de la fiesta" por el principio de la "oposición complementaria". ¿Cómo no reconocer en ésta el dualismo que define al Occidente? Entre sus polos se establece el espesor, la opacidad de lo real –el espacio del diálogo– que sólo el acto específico nos permite atravesar. Dualismo arraigado en Paz, sin importar lo que él quiera o haga: el elogio de Duchamp, la apología de un monismo que rebasa a la historia se hace mediante el rodeo del discurso más contrario a ellos: el lenguaje discursivo que es como el modelo, el depósito de un pensamiento formado por las concatenaciones históricas, lógicas. El silencio en palabras. La vertiente este, que ilumina muchos textos recientes de Octavio Paz –Lévi-Strauss, Duchamp, Le Parc y sus amigos del Grupo de Búsquedas Visuales figuran ahí, por diversas razo-

nes, como inmoladores del tiempo histórico–, vista desde la vertiente oeste.

Frente a la poesía, la obra crítica establece el otro término de una polaridad que en el caso de Paz, me parece, corresponde a un descuartizamiento sensible en diversos planos. Curiosidad centrífuga que semeja la expresión intelectual de un don poco común de simpatía y se contrapone al movimiento centrípeto de la poesía. Voluntad y necesidad de perpetuar lo más difícil de una tradición que Paz, más que un gran número de poetas franceses, tiene derecho a declarar suya: la de Baudelaire, quien aunque proclama que la salvación no puede venir sino del "preciso instante" –la poesía–, exige que sea asumida (por la prosa) el resto del tiempo. Finalmente, el dualismo reproduce la situación de un México desgarrado entre el fondo precolombino y la aportación europea.

Asimismo, los ensayos recientes de Paz toman naturalmente la forma de un enfrentamiento de contrarios: Duchamp se ve confrontado con Picasso; frente a Lévi-Strauss y a la estructura se colocan Marx y la historia. Por allá se encuentra definida una estática del ensayo, un campo, un espacio que es separación pero que la dinámica del diálogo transforma en camino. El ensayo, verdadero lugar del diálogo, con Paz deviene una especie de figura de la mexicanidad, de su desgarramiento y de su aptitud para la coincidencia por la que hoy día encuentra su función universal: "El sistema mitológico americano podría entonces ser el punto de coincidencia, la correlación de dos sistemas míticos contradictorios (Asia, Europa)".

He dicho que la tentación de Oriente –o, si se quiere, de una nada, el eterno presente regenerador donde se abismaría la historia– es sensible en varios ensayos recientes de Paz, pero contrarrestada por la naturaleza misma del discurso en el que se afirma. Por el contrario, la poesía, que es el monólogo, parece sucumbir ante ella –¿acaso *Ladera este* no es el título del último libro?

Aplicado a la poesía, el término "monólogo" es ambiguo. En efecto, la palabra poética no está solitaria, separada, sino al contrario, por esa aptitud suya para el contagio instantáneo que es su prerrogativa, compartida. Es mi voz la que habla a través del poeta. La distancia (lugar del ensayo, materia del diálogo) se atraviesa tan vertiginosamente que parece anularse. Entonces es posible ver en la poesía, ya superado el dualismo (donde la identidad de los contrarios no es, pese a todo, significativa sino dentro de un discurso coherente), el umbral más próximo, para nosotros los occidentales, del Oriente.

Esa no es, si lo leí bien, la función que Octavio Paz asigna a la poesía. Si más de un poema de *Ladera este* incorpora los ritmos, las construcciones de la prosa –hasta presentarse como un comentario de un texto dedicado al eterno presente (mística hindú, John Cage...)– ¿no es precisamente para devolver a la fuerza al lector la conciencia de una distancia que la magia poética abolía con demasiada facilidad? Más bien glosas solares que soles. En verdad, sería un contrasentido tanto asimilar la poesía de *Ladera este* como reducirla a una ladera oeste (supongamos: tal poética familiar). Es un camino de crestería. Eternidad en la historia y no más allá. Blanco, pero entre las líneas del discurso:

Aprender a ver oír decir
lo instantáneo
es nuestro oficio.

Las prosas críticas son el fondo sobre el que se inscribe y se separa la poesía. Además, esta imagen es engañosa en cuanto que deja suponer entre un punto y el horizonte una ausencia de toda relación, salvo la coyuntural. Ahora bien, se trata de dos movimientos contrarios que ejercen su acción descuartizante sobre un terreno preciso: este hombre que se llama Octavio Paz. Espíritu expansivo que su necesidad de comprender lleva hasta los confines donde podría confundirse con la figura de su tiempo, si por un vuelco repentino, violento y a menudo doloroso, no se efectuara la condensación –la operación poética– que restituye al transeúnte de tantos lugares el espacio de un instante plenamente invertido, su identidad.

París, hacia 1970

Traducción del francés de Leticia Leduc

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Alberto Ruy Sánchez

# Itinerarios de una mirada

## Octavio Paz y las artes visuales

En la historia reciente del arte, cada vez cuenta más lo que poetas y narradores escriben sobre pintores, escultores o dibujantes. Más de una vez, los poetas han dado nombre o definición a un movimiento artístico de vanguardia. De la literatura ha salido constantemente la voz que traduce la materia creada por los artistas. Voz que se ha vuelto muchas veces conciencia crítica y estética de las corrientes artísticas de nuestra época.

De hecho, la poesía moderna, desde Charles Baudelaire, siempre ha tenido un ojo puesto en el arte de su tiempo. Al grado de que es ya una tradición que ciertos grandes poetas sean también críticos de arte apasionados y certeros. Octavio Paz pertenece de lleno a esa tradición. La ha hecho suya con decisión renovada. Y en su biografía dialoga constantemente el arte con su poesía.

Desde Baudelaire hasta Breton, pasando por Mallarmé, Apollinaire y Reverdy, los poetas han dado testimonio de la novedad del arte moderno. Más cerca de nosotros en esa línea, a Octavio Paz le ha correspondido dar testimonio del ocaso de esa novedad. De cualquier modo, en él sigue viva la tradición de ver al arte contemporáneo desde el cristal de la poesía.

Cuando el poeta ha lanzado su mirada hacia otros tiempos, ha sido para explicar de qué manera nos es cercano el arte primitivo, por ejemplo. De qué manera la idea misma de la belleza tiene que ser ahora plural, diversificada. La atracción por el arte, la fascinación, son en el poeta más fuertes que la curiosidad escolar o la sed de justicia pública estética. Porque si el historiador erudito clasifica o desentierra el arte, y si el crítico lo juzga y califica, el poeta dialoga con el arte y muchas veces baila con él al ritmo de su tiempo. Sabe ejercer la crítica porque ésta es esencial a su propio arte, el de las letras. Sabe armarse de erudición si es necesario, pero en él impera la atracción pasional por el arte. Lo mira más desde dentro. El poeta, que viaja también en el tren de los artistas conviviendo con los pintores, muchas

veces está en posición de saber antes que otros lo que éstos traman, lo que éstos piensan y anhelan, lo que crean y por qué lo hacen.

Octavio Paz ha escrito ininterrumpidamente sobre el arte desde hace más de cincuenta años. Ha acompañado en la afirmación de sus obras, dentro y fuera de México, a los artistas que han sido sus contemporáneos. Y ha difundido en su país el arte vivo de otros horizontes, tanto occidentales como orientales. Pocos poetas se han interesado tan sinceramente como él en el arte prehispánico haciéndolo más próximo a nosotros: nos lo ha traducido con pasión, comunicándonos su asombro y la fuerza de sus enigmas. Ha criticado las falsificaciones ideológicas del movimiento muralista mexicano y precisado sus aciertos estéticos, señalando incluso, antes que nadie en México, la influencia de los muralistas mexicanos sobre los pintores del expresionismo abstracto norteamericano. Ha explorado las fronteras minadas que unen y separan el arte de la locura. Al descifrar obras únicas, como la de Marcel Duchamp, gran enigma del arte de este siglo, nos ha hecho ver cómo todo arte, incluyendo las artes visuales, tiene su fundamento y su fin en una zona invisible, profundamente paradójica. La zona donde surge para Duchamp la necesidad de lo escaso de su obra y de su silencio. Al final del tiempo lineal, cuando está en crisis la idea misma de modernidad y de progreso, surge el pensamiento en blanco, el arte cuya libertad está en ser camino, no programa. Y así surge uno de los temas más importantes en los ensayos de este poeta sobre el arte: su análisis del fin de la idea misma de arte moderno.

Porque si bien Octavio Paz ha hecho en estos cincuenta años un recorrido incesante por el arte de este y otros tiempos, ha hecho también una crítica profunda a la orientación, al sentido del arte de nuestro siglo. Desde 1961, en un texto publicado en París, habló de lo que ahora se llama con inexactitud "posmodernismo"; el fin de las vanguardias estéticas fundadas en el culto al cambio, la transgresión y la ruptura.

Cada uno de los acercamientos de Octavio Paz al arte ha sido una reacción a algún estímulo externo o interno: los llamados del siglo que han encontrado en él quien les responda. Sin embargo, a lo largo de cinco décadas, sus respuestas variadas muestran una asombrosa coherencia. Parecen ser los episodios de un destino en las artes, entendiendo destino como la suma de circunstancias que hacen una vida. El poeta responde a las circunstancias y reta al destino: crea. Mientras habla de otras creaciones crea su propia obra sobre el arte. El crí-

tico de arte es inseparable del poeta, pero también del crítico literario y del crítico de las ideologías de su tiempo. Y así los itinerarios de su mirada forman parte, obviamente, de sus otros itinerarios.

**Itinerarios de iniciación**

Hacia el final de los años treinta, una nueva generación de escritores surgió en el medio cultural mexicano alrededor de la revista *Taller*. Su presencia fue notoria porque sus integrantes mostraron con cierta violencia, desde sus primeras expresiones, una nueva sensibilidad y una nueva actitud hacia el arte y hacia el mundo. Su principal diferencia con la generación anterior podría definirse precisamente por su concepción del lugar especial que ocupa el quehacer poético en los avatares de su historia, ni indiferente ni subordinado a ella. Además, eran herederos de treinta años de vanguardia artística en el mundo.

Esa nueva sensibilidad daría un rostro, a través de los libros y los años, a gran parte de la cultura mexicana de por lo menos las siguientes cinco décadas. Con ellos se abría en México una época literaria que no ha terminado. A la vez, los poetas de esa generación mexicana, junto con otros poetas de la misma generación en otros países de América Latina y España, iniciaban ya el cambio hacia lo que estaba destinado a convertirse en la nueva poesía de Hispanoamérica.

Entre aquellos jóvenes escritores que no llegaban a tener treinta años al iniciarse la década de los cuarenta, estaba Octavio Paz. Especialmente activo, beligerante y productivo en la creación poética y en otras labores culturales, él sería, cada vez más claramente, el protagonista de su generación y de la época cultural que su generación abrió.

El primer texto de Octavio Paz sobre el arte es de 1939, cuando él tenía veinticinco años de edad. Se llama "Isla de Gracia" y es un ensayo breve sobre la cultura de Creta. Se publicó en el primer número de la revista *Artes Plásticas*. En él ya está presente una fuerza de expresión notable, aunada a un entendimiento muy reflexivo del arte. El siguiente, de 1941, es sobre Juan Soriano y un tercero, de 1942, es sobre José María Velasco. En los dos, de nuevo, impresiona el poder reflexivo de un joven apenas iniciado en la crítica del arte. Y si bien estos textos son respuestas de circunstancia, en ellos aparece ya un vínculo con la concepción poética que desarrollaba entonces Octavio Paz. Porque desde el principio, tanto en los muchos otros ensayos sobre literatura como en éstos sobre arte que escribió en sus inicios, Octavio Paz muestra su voluntad de hacer de su mirada una visión.

Ya que la visión, como él mismo lo explicaría años después, "no es sólo lo que vemos. Es una posición, una idea, una geometría: un punto de vista en el doble sentido del término".

Su generación se sentía diferente de las generaciones anteriores por tener una conciencia más viva del tiempo que vivía. Y su literatura tendría que responder a esa exigencia. En la poesía de esa generación, y especialmente en la de Octavio Paz, la respuesta fue tomando una configuración cada vez más definida pero no menos rica y variable: la ciudad moderna, con sus ruinas y promesas, fue el motivo a través del cual surgió una poesía ante y dentro de la historia. En el paisaje poético de México y Latinoamérica se había introducido un nuevo espacio que no haría sino extenderse con el tiempo.

Con esta visión del poeta en la ciudad moderna, no es extraño que la iniciación artística de Octavio Paz haya sido en la estética de la ciudad. En varios textos recientes, pero principalmente en su prólogo al libro *Los privilegios de la vista*, recuerda esa iniciación al arte de mirar en la ciudad, que era también una lección de historia. Viviendo en el pueblo de Mixcoac, iba al centro de la ciudad de México, primero con su abuelo y luego solo. El viaje mismo era una experiencia estética. Con amigos descubrió la riqueza artística e historia del centro. Entre ellos, Salvador Toscano, que después sería historiador del arte y con quien Octavio Paz visitaría, en la ciudad y fuera de ella, conventos, iglesias, capillas, pirámides. Siendo adolescente entrevió la obra de Joaquín Clausell.

En la preparatoria de San Ildefonso se familiarizó cotidianamente con la obra de los muralistas. Se hizo amigo de pintores: Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero. "Ellos me mostraron", escribe Octavio Paz, "que la pintura no podía ser únicamente la pintura mural: había otros mundos, otros planetas, otras revelaciones." En esos años llegó de Guadalajara un joven brillante, casi un adolescente: Juan Soriano. Pronto fuimos amigos. "Su conversación era un surtidor de fuegos de todos los colores, algunos quemantes; su pintura tenía la poesía de los patios con altos barandales por donde se asoman, ojos grandes y moños enormes, niñas con cara de vértigo."

El año de 1937 fue fundamental: abandonó la escuela, la casa familiar y la ciudad de México. Pasó varios meses en el sureste del país, en Yucatán, fundando con algunos amigos una escuela para trabajadores. Entonces, estando tan cerca de las ruinas mayas, abrigó brevemente el deseo de convertirse en arqueólogo. Tuvo la experiencia de la miserable vida cotidiana de los campesinos mayas y de la grandeza

caída de su pasado prehispánico. Y trató de plasmar lo que vio en su poesía. Ese mismo año hizo un viaje legendario a España, al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, al que asistieron muchos de los más importantes escritores del momento. Visitó los museos de Nueva York y de París. Comenzó a abrirse al mundo.

A su regreso a México, viviría una transformación de su visión del arte. Le sería más evidente la retórica ideológica de los muralistas que antes tan sólo admiraba. Buscaría nuevas salidas para su propio arte. Y fue luego de ese regreso y antes de su siguiente salida, en 1943, que escribió sus primeros textos sobre el arte. En el ensayo mencionado sobre el arte de Creta está ya su sed de nuevos horizontes formales y conceptuales; en el que escribió sobre Juan Soriano está la proximidad poética de una obra y un artista que lo fascinan; en el ensayo sobre José María Velasco comienza a esbozarse una filosofía de las formas pictóricas y además un paralelo entre la obra de Velasco y los paisajes en la poesía de Manuel José Othón. En su última crítica de arte antes de salir de México por muchos años, en noviembre de 1943, habla de la obra de Jesús Guerrero Galván y critica las clasificaciones existentes de la pintura mexicana de entonces. Muestra ya en ese texto un conocimiento apasionado del arte de México y la necesidad exasperada de corregir una comprensión que él considera errónea.

**Itinerario de un nuevo comienzo**

A finales de 1943, Octavio Paz salió de México y no regresó sino diez años después. Pidió y obtuvo una beca Guggenheim para vivir en Estados Unidos. Un año disfrutó de ella y otro llevó a cabo trabajos variados. Vivió un tiempo en San Francisco y otro en Nueva York: nueva iniciación al arte: En el Museo de Arte Moderno se familiarizó con las nuevas vanguardias artísticas de este siglo. Picasso, Braque, Gris, Matisse, Klee, De Chirico y Kandinsky fueron nuevas revelaciones para su sensibilidad y su visión al arte.

En Nueva York le encargaron una conferencia sobre el poeta mexicano José Juan Tablada, que acababa de morir. Fue el motivo de un ensayo importante en la obra de Octavio Paz y trascendental en la revaloración de Tablada. Fue la primera lectura moderna de su obra, más o menos despreciada antes, incluso por Alfonso Reyes o Xavier Villaurrutia. A través de Tablada se abrió en Paz una curiosidad que luego sería pasión por las literaturas y las artes orientales. Además, Tablada es uno de los poetas que son a la vez notables críticos de

arte; autor de una *Historia del arte de México* y de un libro sobre el artista japonés Hiroshigue, quien tanto había marcado a Monet y en general a los impresionistas. Al dejarse impregnar lúcidamente por la obra de Tablada, Paz lo hizo su tradición y entró de lleno en la línea de los poetas que saben mirar el arte y decirlo.

En esos años conoció a Rufino Tamayo. De inmediato sintió que la respuesta que él buscaba para el arte en la disyuntiva del siglo, como él lo veía entonces, era la respuesta de este artista oaxaqueño que vivía en Nueva York.

> Ante su pintura percibí clara e inmediatamente que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con esos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas, sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros.

Octavio Paz sería, frente a la estética oficial de los muralistas, el más férreo defensor de la vía estética tomada por Tamayo.

En 1945 ingresa al servicio diplomático con un cargo en París. Ningún lugar más estimulante para el joven poeta de treinta y un años. Entre sus mejores amigos de aquel tiempo estaba el griego Kostas Papaioannou, entonces exiliado en Francia. Erudito festivo, tenía a la vez la pasión por el análisis político y por el arte antiguo. Fue uno de los más lúcidos críticos de los sistemas totalitarios pero también autor de libros sobre el arte griego y el arte bizantino. También en París, la atracción por el surrealismo fue una de las marcas más profundas en Octavio Paz. En el surrealismo él veía, no tan sólo una escuela estética, sino "un foco secreto de pasión poética en nuestra época vil", una subversión de la sensibilidad, un movimiento de liberación radical del arte, del erotismo, de la moral, de la política. Es decir, sobre todo, una aventura vital. "Un antídoto contra los venenos de esos años: el realismo socialista, la literatura comprometida a la Sartre, el arte abstracto y su pureza estéril, el mercantilismo, la idolatría de los grandes tirajes, la publicidad, el éxito. Contra el tiempo: contra la corriente."

En casi todo lo que Paz escribiría sobre el arte de ahí en adelante es distinguible la huella no de los contornos precisos del surrealismo, sino de la profundidad con la que éste tocó al poeta mexicano. Su redescubrimiento pasional y poético del arte antiguo de México fue de cierta manera paralelo a la revaloración que el arte surrealista hacía de las artes primitivas, africanas o esquimales, por ejemplo.

Al final de los años cuarenta y principios de los cincuenta publica tres libros fundamentales en su obra y en la historia de nuestras letras: la primera formulación que él considera madura de su poesía, en *Libertad bajo palabra*; el ensayo ya clásico sobre la naturaleza del mexicano y sus expresiones, *El laberinto de la soledad*; y la serie de poemas en prosa de *¿Águila o sol?*, exploración de mundos y submundos, externos e internos, personales y de México y del mundo. Este último se publicaría significativamente con una portada de Tamayo. El arte, para Octavio Paz, en este momento, está en el torbellino de significaciones de lo nuevo. Cada uno de sus deslumbramientos en artes plásticas –de pintores aislados, de movimientos, de épocas– es descubrimiento de uno de esos instantes privilegiados desde los cuales es posible ver las fuerzas más poderosas de la vida, antiguas y de ahora.

**Itinerarios de nuevos mundos**

En 1952, Octavio Paz viajó a Japón y a la India casi durante un año. Tuvo así la revelación del Oriente, que más tarde dejaría una huella muy profunda en su obra. Entre 1953 y 1958 regresó a vivir a México, convirtiéndose en una de las personalidades más activas de la cultura mexicana, introduciendo en ella nuevos escritores y pintores de fuera, o viendo desde un nuevo ángulo, una nueva visión, a los pintores y escritores de México. Con varios otros artistas, entre ellos los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington, fundaría el grupo de teatro experimental Poesía en Voz Alta. Su impulso sería definitivo para la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida en su primera época por Carlos Fuentes y Emanuel Carballo. Sus primeros volúmenes de ensayos sobre temas diversos recopilarían siempre algunos sobre arte escritos en esta época.

En 1956 publicó otro libro fundamental, *El arco y la lira*, un extenso ensayo donde define lo que para él es la naturaleza de la poesía pero también, tangencialmente, del arte. Más que un libro de teoría, que lo es con certeza, Octavio Paz quería que ese ensayo fuera visto como el testimonio del encuentro con algunos poemas. A par-

tir de la edición de 1967, un nuevo texto llamado "Los signos en rotación" cierra el libro. Es un nuevo manifiesto de poética donde se muestra de qué manera en la poesía moderna está su propia crítica. Y cómo la poesía no es invención, sino descubrimiento de los otros, de la *otredad* que nos rodea.

Después de residir de nuevo en París de 1959 a 1962, Octavio Paz fue nombrado embajador en la India. Allá permanecería hasta 1968. Ese descubrimiento de la *otredad* en su poesía, que siempre fue de alguna manera un principio erótico, se vio enfatizado ante la otredad radical de otra civilización que, sin embargo, permitía ser comparada con la mexicana. Similitudes y diferencias: el encuentro con la otredad es también encuentro con un espejo y con su transparencia táctil. Algunos de los ensayos de Octavio Paz sobre el arte antiguo de Mesoamérica son iluminados por una comparación con las civilizaciones de la India. Esa época es para el poeta, además, encuentro con el amor: en la India conoce a Marie José, su esposa, y la huella que deja ese encuentro está en su poesía. Hay todo un periodo oriental en la obra de Octavio Paz donde el poema breve y luminoso es grano de esplendor y de paz sonriente en un paraíso de imágenes. *Ladera este* es el libro donde están muchos de esos poemas. En él, los procedimientos poéticos adquieren una inmensa calma, como si el torbellino de innovación trabajara ahora más por dentro y muy a fondo, y en silencio todo lo transformara. Sus ensayos sobre el arte participan entonces en gran medida de ese esplendor y tranquilo asombro ante la *otredad* y se vuelven comunes los poemas sobre los pintores que tocan al poeta.

**Itinerarios del ocaso**

El círculo se rompe en 1968 cuando, luego de la matanza de Tlatelolco, Octavio Paz renuncia a la embajada y regresa a México, luego de dar un curso en una universidad norteamericana. A diferencia de su regreso anterior, éste porta un signo oscuro, nocturno. Mientras en los años cincuenta se trataba de poner a México en la modernidad, al comenzar los setenta se trata de cambiarlo criticándolo. Viene, para Octavio Paz, un época de gran actividad en la crítica política. Su poesía del regreso, en libros como *Vuelta* o *Pasado en claro*, toma un tono de nostalgia, o más bien de Nocturno, de búsqueda del tiempo de la infancia y la adolescencia, de búsqueda del México que ha sido destruido por los devoradores fantasmas de la modernidad.

Y es justamente en ese regreso cuando toma forma con mayor fuer-

za una idea que Octavio Paz había venido explorando y exponiendo desde 1961: su análisis del ocaso de las vanguardias. Fue precisamente en su texto "Presentación de Pedro Coronel", en París, donde expuso la idea principal de eso que, en nuestra lengua y nuestra cultura, es un error llamar "posmodernismo". El modernismo nuestro es un movimiento diferente y anterior al modernismo de los norteamericanos, como el mismo Octavio Paz lo ha explicado varias veces. La idea de que "la rebelión de las vanguardias se volvió pasatiempo", y de que es necesario volver a otra realidad pictórica, más llena de significados, "la imaginación encarnada en un ahora sin fechas", comenzó a ser expuesta en 1961, pero tuvo formulaciones sucesivas en *Los signos en rotación*, recogido en volumen en 1967 pero escrito en 1965; "La nueva analogía", y "Baudelaire crítico de arte", recopilados en la sección "La modernidad y sus desenlaces" del libro *El signo y el garabato*, de 1973. Y ese mismo año se publicó el libro donde la idea se expone de modo más sistemático: *Los hijos del limo*. El volumen es una versión del curso que Paz dictó en la Universidad Harvard en 1971, al inicio de su regreso de la India.

Hay en sus escritos de entonces la idea de lo moderno en el arte como una tradición, y precisamente una tradición hecha de rupturas. La idea del ocaso de las vanguardias se actualiza cuando se piensa que ya no es posible creer en el tiempo lineal y progresivo: la idea de lo moderno está en crisis y de ahí que se disuelvan tanto la noción de futuro como la de cambio.

**Itinerarios del ahora**

La exploración de Octavio Paz sobre la modernidad y sus desenlaces se ha desarrollado en literatura y especialmente en la poesía, pero también en el arte y sobre todo en la pintura. Como crítico de arte, Paz abrió en México un campo nuevo a la modernidad y a sus fantasmas, que no tan sólo informó de lo que se hacía en el mundo, sino que ayudó a entender la obra de los pintores mexicanos. Gracias a él, el arte prehispánico fue visto de pronto con otros ojos porque la suya es una mirada que, habiendo pasado por el surrealismo, sabe apreciar los valores de "lo primitivo" como arte auténtico y asombroso. Cuando el futuro ya no puede ser tierra prometida del arte, comienza la exploración del presente intenso, del ahora donde están todos los tiempos.

Octavio Paz no ha dejado de escribir sobre el arte. Es con frecuen-

cia invitado a ser jurado de bienales, entre ellas la de Venecia, cuyo jurado presidió en 1988; y colabora asiduamente en las revistas de arte internacionales y de México. Ha explorado y redescubierto con la pasión de siempre lo mismo el arte de un pintor mexicano del siglo XIX, Hermenegildo Bustos, como la fuerza sangrienta y ritual del arte maya, o las falsificaciones históricas que ocultan los inicios religiosos del muralismo mexicano. Un momento importante de su actividad de crítico de arte ha sido la publicación, en 1987, de *Los privilegios de la vista*, el volumen donde recopiló, y en muchos casos escribió de nuevo, una gran parte de sus textos sobre el arte de México. El público pudo de pronto tener acceso a sus ensayos sobre el arte. Se hizo evidente la amplitud que desde siempre tuvo su proyecto y la altura de su análisis: siempre pasional, teñido algunas veces de erudición y otras con una dosis de polémica.

Otro momento importante será sin duda el de esta exposición de 1990 y de la edición de este volumen, donde se muestra de nuevo la amplitud y profundidad de su labor en las artes, sin restringir esta vez la muestra a las de México. Se celebran aproximadamente cincuenta años de escribir sobre el arte.

Tres años antes, en 1987, Octavio Paz publicó *Árbol adentro*, su primer volumen de poesía en casi diez años. En él, el aire nocturno de sus dos libros anteriores se transforma precisamente en afirmación poética del instante. A la noche melancólica del ocaso de las vanguardias, del regreso al México destruido, este nuevo libro opone sus luminosos instantes: "nuestra ración de eternidad otorgada por la poesía", y, podríamos decir, por el arte. Varios poemas del libro están dedicados a pintores y a sus obras: Joan Miró, Duchamp –quien ya había sido objeto de una fascinación de interpretación que produjo el libro *Apariencia desnuda*–, Tàpies, Rauschenberg, Matta, Monet, Balthus, Alechinsky.

El mismo tono y el mismo impulso guían sus múltiples ensayos sobre el arte: desde la indagación sobre el silencio de Martín Ramírez, hasta su remembranza de "La grandeza caída" del centro histórico de la ciudad de México, pasando por la obra de Teodoro González de León, o la situación de María Izquierdo, Octavio Paz penetra en las obras explorando en cada una su secreta y enigmática *presencia*.

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Severo Sarduy

# Paz en Oriente

## 1

La presencia del poeta, del creador occidental en Oriente, no puede evaluarse, como se ha hecho con excesiva frecuencia, por su adhesión a una religión –casi siempre un brahamanismo edulcorado, presentado en su "traducción" occidental o en su versión más neurótica y cristianizada–, por su reverencia a una moral –casi siempre el budismo, pero asimilado a lo que es precisamente su negación o su paradoja más flagrante: a una religión–, o por la persistencia oriental de sus evocaciones, vecinas, al menos en el siglo XIX, de lo más ornamental, de la pura voluta o la puerta de arco peraltado.

No: esa presencia no tiene otra mesura que el surgimiento y la continuidad, en su obra, de lo que yo llamaría, a falta de otros términos, *el pensamiento asiático*, un pensamiento que no es sólo un desfile de conceptos, una teoría de silogismos nítidos como paisajes clásicos, sino también, y sobre todo: *un estilo*.

Todo, en ese estilo, es decir, en esa escritura eminentemente asiática de Octavio Paz –que data de antes de su presencia en Oriente– es atenuado, sensual, presentado no como una realidad, sino como un reflejo, sugerido, descubierto por sorpresa o por antinomia, pulido, horizontal, aclarado por la luz del crepúsculo, curvo. Un cuerpo desnudo, femenino, invitando al tacto, a veces nacarado. Un cuerpo.

Ni afirmaciones lapidarias, ni categorías establecidas en el discurso del terror –Paz mantuvo siempre una distancia crítica con respecto a las ideologías intimidantes de la última década–, ni amenaza, a quien disienta, de expulsiones, de castigos. Todo el pensamiento de Paz va desfilando en calma, con un encadenamiento invisible, sin contradicciones, sin ortogonales hirientes, sin aristas afiladas, sin rupturas. A veces las afirmaciones, como si practicara una cortesía dinástica con el interlocutor, van seguidas de su propio cuestionamiento, de la elegancia de una vacilación, de una duda.

Se trata, en los libros críticos de Paz, en su teoría sobre una precisa obra de arte, pero sobre todo en su pertinente reflexión política,

de no crear una maquinaria estratégica, que a fuerza de aseveraciones y de citas –como ocurrió con los epígonos franceses del marxismo– ahogue al lector; se trata también de no utilizar la argucia o el ingenio gracianesco con el simple propósito de convencer, de interpelar, de servir a una función de proselitismo. No: se trata, siempre siguiendo la sugestión, y no las leves del pensamiento asiático, de mostrar al lector *una ilusión*, la ilusión en que se encontraba al creer que la obra de Duchamp era una pura emanación de la tradición occidental, que lo inacabado, lo incompleto era fruto de imperfección; o que el castrismo –para apelar a un ejemplo más inmediato y urgente– era un nuevo humanismo, una invención americana, una libertad o una democracia.

Así, el pensamiento asiático de Paz se articula, del modo más íntimo, con el verdadero budismo: no predicar, no enseñar, no argumentar; mostrar –con la ayuda, si es preciso, del silencio– el rostro de *Maya*, señalar el poder, hasta entonces solapado o invisible, de una ilusión.

Más: para que el develamiento de la ilusión alcance su máximo de intensidad, para que resplandezca la *aleteía*, es necesario que lo ilusorio sea descubierto precisamente en ese lugar conceptual en que las certezas parecían más firmes, en que la simulación parecía lo más natural y las demostraciones parecían provistas de una lógica imperturbable, *allant de soi*. Paz trae, por ejemplo, al sitio mismo de la deducción occidental, es decir, a la exégesis sobre la *Novia desnudada por sus solteros*, de Marcel Duchamp, el núcleo mismo, la sílaba-germen del Oriente, desmontando así la mecánica –*El gran vidrio* la contiene y proyecta– misma de lo evidente, *desnudando la apariencia*.

2

Me explico: todo nos condena, en este fin de milenio cristiano, a ver en esa Novia a una Virgen. Una virgen que, obedeciendo a un ciclo animal, más que humano, recibe, filtrados por una máquina imaginaria, invertidos, los efluvios que ella misma proyecta. Poco importa la realidad de los machos deseantes: ella engendra el deseo que la desea.

Hay quien va más lejos, o al menos por otro camino: se trata de una simple alegoría de la castración –es muy fácil repertoriar los índices iconográficos de ello en *El gran vidrio*–, o del onanismo –los machos, recluidos en su mundo de charros, o en su "infierno monótono y chabacano, según lo declaran las letanías del Carrito", nunca tienen una

verdadera relación con la Novia y sólo acceden a su proyección deseante–, o de la imposibilidad de toda relación humana, sexual o no, real. O de toda comunicación con el Otro. No hay más que masturbación porque no hay posible diálogo que restablezca la Alteridad.

Octavio Paz, al subvertir esta exégesis, al introducir en esta obra, cenit de la tradición perspectiva occidental, desde Giotto hasta Picasso, el centro mismo del Oriente, realiza un gesto que no vacilo en calificar de propiamente revolucionario. Y ello, sin acudir a la violencia crítica. El pensamiento asiático devela: todo es la traducción de otro mito.

Recuerdo, fue cerca de Benarés, venían por el camino dos adolescentes desnudos, el cuerpo enteramente cubierto de ceniza. Vivían de limosnas, en ese país en que nadie puede dar. Los llaman *saddhus*, que podía asimilarse a monjes peregrinos. Éstos son los cuerpos sobre los que danza la diosa doble, Kali, esgrimiendo atributos que giran, casi independientes de sus múltiples brazos, frenéticos y crueles –como también giran, y con la misma crueldad, los instrumentos de la pasión, en el fresco de Fra Angélico–: espada, tijera, flor, pozuelo. Pero el suelo humano sobre el que danza la diosa feroz no es sólo una pareja de monjes peregrinos. Son también –vuelve Paz a Duchamp– el esposo de Kali, Shiva, en una de sus versiones.

Estamos, pues, si así puede decirse, en pleno espesor del *Vidrio*. Y sabemos, por el propio Duchamp, que este espesor puede contener más de lo que parece: por ejemplo, una proyección secreta de la cuarta dimensión. La Novia, como demuestra Paz, es una representación o una metáfora de Kali, la cual es, a su vez, una manifestación de Shiva. Ahora todo puede ser leído sin residuos, interpretado en su literalidad: apariencia desnuda. La Novia-Kali es el mundo tal y como nos aparece: una representación o una proliferación de fenómenos desprovistos de toda realidad. Pero también una fuerza con frecuencia, casi siempre, ciega, destructiva, de inmolación. Y cuando no: una paciencia materna. Una alabanza del cosmos que puede llegar al éxtasis.

También puede suceder –aunque *aún* no ha sucedido en *El gran vidrio* que, como es conocido, ya ha cambiado debido a las rupturas y que, lo afirmo, cambiará de nuevo en el próximo milenio– que la Diosa, en su furia sangrienta, se autoinmole, se decapite a sí misma, mítico escorpión.

Kali y la Novia, muestra Paz, son una emanación, una representación. Pero el mundo real es una representación al cuadrado, algo si-

mulado, una apariencia o una escena en la que, de más está decirlo, ha llegado a su grado cero el índice de realidad. Comprenderlo, como lo ha hecho Paz a través de este análisis, significa salir de esa ilusión, *despertar*. Queda una pregunta: ¿a qué vigilia?

Queda otra más, y quizás más radical: si Kali y la Novia son una proyección en el mundo de los fenómenos, pueden ser asimiladas –lo son, por cierto, en la tradición hindú– al origen del universo. Pero ¿quien proyecta estas sombras, quién genera las imágenes, quién estructura la ilusión? ¿Otros dioses mayores? ¿La nada? ¿Un silencio insoportable: lo no manifiesto que cesa su retracción del ser?

3

Debo a Octavio Paz el regalo más extraordinario que alguien puede hacer: la India. Sin sus palabras y sin sus textos quizás nunca hubiera ido. O hubiera ido como va todo el mundo: atento a lo más exterior. Ya que la India no es sólo un continente, es también un enigma, a veces un acertijo, un constante desafío a la percepción –y a la vida– cuya solución se presenta al "bárbaro en el Asia," como una urgencia.

En París, creo que trabajaba por entonces sobre Duchamp, Paz me habló de la Diosa, incluso de una de sus metáforas vivas, que por entonces recorría la India distribuyendo naranjas y adjetivos.

Recordé sus palabras en Calcuta. El calor era inhumano, algo viscoso y somnoliento que se pegaba a la ropa, a la piel, que lo inundaba todo con un vaho mórbido, letal como el aliento de un perro enfermo. Era tarde en la noche. No: temprano en la mañana. Deambulábamos por las calles atestadas que no van a ningún lugar, entre la muchedumbre, en ese letargo ensordecedor que no tiene comienzo ni fin.

Escuchamos los rezos, las plegarias gritadas, el alboroto. Unos pasos más, detrás de un baniano[1] de raíces colosales, cuya sombra protegía a varias casas y a varias ermitas en sus ramas, y nos encontramos atrapados en la multitud compacta de los orantes, en un patio encharcado donde se agitaban como en trance, ofreciendo cinabrio y monedas mohosas, degollando corderos cuyos coágulos ya habían manchado las piedras del suelo, y cuya sangre fresca salpicaba, como una lluvia sagrada, el rostro sediento de los fieles.

Era Kali, la protectora de la ciudad, que sólo apaciguaba la sangre.

[1] Árbol de la India.

Roland Barthes se preguntaba: "¿Dónde está el Oriente?" Es decir, cuál es ese sitio simbólico que suscita un pensamiento oriental, un estilo. Me preguntaría, a mi vez, cuál es el "Asia" del pensamiento asiático de Paz, ya que esta Diosa sangrienta de Calcuta me hizo pensar irresistiblemente en la Otra: la que en la cúspide de la pirámide sagrada auspiciaba los sacrificios para que el tiempo no se detuviera, en el antiguo México.

Como la imagen de los *saddhus*, o la de Shiva, de pronto el Asia de Paz se desdobló, proyectó sus reflejos. Las dos escenas comunican. Octavio Paz conoce el pasadizo secreto.

Su palabra elucida y une las dos *laderas*.

París, enero de 1990

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Claude Esteban

# El culto a las imágenes

Como prólogo de la admirable reflexión que estaba a punto de iniciar sobre las artes plásticas, Charles Baudelaire, cuando apenas contaba veinticinco años, escribió en el *Salón* de 1846: "Si un cuadro bello es la naturaleza reflejada por un artista, la mejor crítica será ese cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una alegría". ¿Ya estaría entonces pensando en todos aquellos –pintores, grabadores, escultores– que exaltaría más tarde en los cuartetos de *Phares*, ese museo personal, pasional, de sus admiraciones? ¿Acaso no estaba presintiendo también, en esas líneas aún juveniles, que toda visión reflexiva de la obra de arte, por necesaria que le pareciera, corre el riesgo de perderse en una especie de comentario discursivo paralelo, si no es que divergente, y no llegar al sitio preciso en que se inscribe el gesto inaugural y casi demiúrgico de la creación?

Me parece que ésa es la pregunta que no cesa de plantearse Octavio Paz desde hace más de medio siglo, y a la cual han respondido con ejemplar lucidez su obra poética y su atención crítica, indisolublemente vinculadas. Él también, a semejanza de Baudelaire, ha hecho del "culto a las imágenes" –y no exclusivamente las imágenes pintadas– su "gran pasión", al interrogar a las formas y las figuras, no para reducirlas a algún esquema previo, sino para seguir su impulso, para traducir en palabras ese *poíein* que sobrepasa tanto el deleite como la idea, merced a una *mimesis* más espiritual, en el sentido primario del término, que intelectual. Sus magníficos estudios sobre Marcel Duchamp, los muralistas mexicanos, el arte tántrico y la pintura surrealista son mundialmente conocidos. Así que dejaré a otros la tarea de enunciar, sin duda mejor que yo, lo que esos estudios han aportado al lector-espectador contemporáneo –que con frecuencia se ve enmarañado entre las teorías y las prácticas– gracias a la claridad de sus argumentos, la riqueza de sus intuiciones e incluso la *simpatía* que manifiestan y que de repente nos hace sentir cercanos a esas obras, casi familiarizados con ellas. Es un comportamiento muy extraño como para no subrayar, particularmente hoy en día, toda su importancia, ya

que casi siempre el crítico se aleja y nos aleja de lo que examina. Si bien la red conceptual de sus razones satisface nuestro espíritu ávido de certidumbres, termina sustituyendo la realidad orgánica de la obra –esas líneas, esos colores, esas masas animadas por un sentido– con una especie de *doble* inerte que la ofusca y a veces la anula. Octavio Paz, incluso cuando recurre al discurso, de ninguna manera trata de apropiarse de la obra; todo lo contrario, se afana en destacar su presencia, en *revelar*, como dicen los fotógrafos, esa efigie temblorosa ante nuestros ojos. La crítica, según Paz, es principalmente un acto de amor. Y la mayoría de sus escritos sobre arte confirman esta gran exigencia de la que ya casi no sabíamos nada en la era de la sospecha y de los "distanciamientos" reductivos.

Ese acto de amor –que no se debe confundir con ninguna efusión sentimental– es el que, por mi parte, deseo encontrar en la esencia del poema de Octavio Paz, en esa asociación o, mejor dicho, esa conjunción de las palabras con el ser mismo de la obra de arte. Hace poco mencioné a Baudelaire. En esta tradición, hasta nuestros días casi exclusivamente francesa, habría que incluir a Mallarmé, Apollinaire y Reverdy y, más recientemente, a René Char, Henri Michaux y Michel Leiris, para determinar, con cierta seriedad, esas bellas concordancias con las que se entretejen la palabra poética y tantas experiencias plásticas. Octavio Paz nunca oculta lo que ha conservado del ejemplo y la intención de algunos de sus predecesores ilustres. Pero ha seguido su propio camino; ha sabido conformarlo –sin alterar la idiosincrasia, la singular calidad, el sabor interno de su poema– a sus imágenes predilectas, haciéndolas florecer en el espacio de una escritura que sigue siendo innegablemente suya. Va mucho más allá, cabe precisarlo, de una simple *translación* de un sistema de signos a otro. Los semióticos, aquí o allá, se entregan a esas equivalencias aventuradas que no convencerán jamás sino a las conciencias crédulas. Octavio Paz se mantiene al margen de estas especulaciones un tanto especiosas contra las que ya se había sublevado Jakobson. El diálogo que fomenta con tal pintor o tal expresión artística lleva el signo de la connivencia. No se empeña en *decir* lo que, de una vez por todas, se *dijo*, con otro vocabulario y otra sintaxis, sobre un pedazo de tela pintada. Penetra hasta el interior de la obra, se une al flujo vital que presidió el nacimiento de esas imágenes. Su palabra se confunde con una *fuerza*, no con *formas*, las cuales no significan más que una concreción visible, aprehensible, de la energía que perdura de este lado. Y cada artista, para disgusto de los estetas, tiene su propia manera de respirar, de comprender la rea-

lidad o de captar lo imaginario a un ritmo –no digo con un estilo– que sólo le pertenece a él. El Occidente finge creer en las simples categorías de lo inteligible y en las leyes totalmente claras del entendimiento. Octavio Paz, que ama el Oriente, no es insensible a las lecciones, más sutiles, de éste. A cada hombre, su aliento; a cada paso, su huella incomparable en la arcilla.

Así se dan en Octavio Paz estos acompañamientos, estas *cadencias*, en el sentido musical, que él acentúa en la partitura original del artista. De repente, él es el otro, sin dejar de ser, en esa nueva melodía, él mismo. Podríamos decir que carece de método, de *plan de ataque*, de una estructura –verbal y mental– preconcebida para contener esa marejada de formas, casi detenidas por un instante en la trama de una tela o en el grano de una piedra. Se sorprende, él es ese viajero que no dispone sino de palabras para reconocer el camino, pero las palabras no lo constriñen. Dispone de ellas cual si fueran colores de su paleta y es el pintor que lleva dentro el que las concierta a su antojo. La conciencia vigilante no lo deja –Octavio Paz nunca cae en la tentación de una escritura supuestamente automática–, se convierte en una especie de sismografía temblorosa, una placa sinestésica en la que la obra en gestación, y no en figuras cerradas, viene a imprimirse. Prodigioso desdoblamiento de la presencia: el poeta está ahí, casi encogido, atento a los signos que emergen ante su mirada; pero él es el amo de las frases sometidas, el que sostiene la pluma, no a manera de escribano, el intérprete de lo que sucede en la conflagración de las imágenes y de sí mismo.

Octavio Paz no pretende ser el protagonista, sino únicamente el corifeo de esta vasta cosmografía, siempre distinta, que se despliega y se desarrolla. Cuando se trata de Josef Sima, de esas arborizaciones repentinas e insólitas de una geometría soñadora, helo ahí dejándose invadir por el dictado del ensueño, y el poema surge, como si nada, de un encuentro de sonoridades: *Sima siembra*... Al pensar en el universo a la vez fantástico e infantil de Miró, el poema se da como una fábula, un cuento agrávido y descabellado, con las deliciosas digresiones a que se entrega Pulgarcito cuando relata sus increíbles aventuras. Pero si se refiere a Balthus, a esas involuciones del deseo en figuras casi perfectas, el poema se convierte en una especie de collar de gemas negras, mortales y resplandecientes, y asimismo frías en un verso casi cristalizado. Octavio Paz descubre y nos hace descubrir la obra de arte no como una ecuación abstracta de símbolos, sino, según la afortunada fórmula que repite al referirse a Matta, como una

"casa de la mirada". Y es su mirada, una de las más vivaces que conozco, la que se encuentra y se encanta dentro de esas miles de residencias donde penetra decididamente sin conocer la salida...

Ya no es una cuestión de belleza, de normas y de números, de equilibrios con premura retraducidos o que nos conducen a la apacible comarca de las estéticas. Es la aventura, fulgurante o secreta, la que decide. Las palabras conjuntadas están ahí para hacer entrar a esos signos de otra especie en el registro verbal de lo formulable, no para arrebatárselas a su noche. Pues el poema que les responde se ofrece al lector, igualmente, sin descubrirse por entero. No está en busca de *significaciones* cuyos valores podamos descifrar; es portador de *sentido*, en la doble acepción del término. Ilumina y se oculta. No existe sino en movimiento o, más bien, es el movimiento del espíritu hacia los confines del silencio y la palabra. No difiere en absoluto, ni en su naturaleza ni en su función, de la obra de arte. Pero quizás Octavio Paz es el único que ha sabido determinar con tal clarividencia ese "punto de convergencia" entre las diversas formas de expresión que los hombres se han inventado en el transcurso de siglos y culturas. Tal es, sin duda alguna, el espacio en el que se inscribe nuestra modernidad; no en la exasperación de las divergencias, sino en la búsqueda unitiva de las convergencias.

En efecto, por este encuentro siempre fecundo entre las palabras del poema y las imágenes, Octavio Paz es "absolutamente moderno", para citar la famosa combinación de Rimbaud. "El arte", escribió hace poco tiempo Paz, en "El pensamiento en blanco", "no tiene existencia propia: es un camino, una libertad." Es ahí verdaderamente, en esa peregrinación indefinida del alma, donde encuentro la preocupación de Octavio Paz, matinal, alegre como el primer día. Y puesto que uno de sus poemas más sombríos tomó prestado a San Juan de la Cruz su título *aunque es noche*, le responderé, como un eco, con cuatro versos de una *glosa a lo divino*, donde me complace reconocerlo, saludarlo, a mi vez, en el camino:

Por toda la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué
que se alcanza por ventura.

Una ventura, una aventura también, que él comparte sin fin con todos aquéllos que buscan.

Enero de 1990

Traducción del francés de Leticia Leduc

[*Octavio Paz: los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.]

Donald Sutherland

# Excursiones, incursiones y retornos de un cráneo de azúcar

Octavio Paz es un mexicano nacido en 1914. Estos hechos desnudos son esenciales para situarle, pues a pesar de ser un poeta "de mundo", con el brillo cosmopolita que éstos poseen, sigue siendo programáticamente mexicano, por no decir precolombino; y a pesar de ser contemporáneo –le vemos al frente de los ultimísimos movimientos arrastrando, no con placer, la coletilla de "posvanguardista"–, también es tremendamente consciente de pertenecer a su propia generación, nada joven en la actualidad, dentro de la veloz secuencia de generaciones literarias españolas e hispanoamericanas y, en realidad, dentro de la historia de todo el mundo, Oriente y Occidente, antiguo y moderno.

Mexicano, pero ¿qué es ser mexicano? A un turista gringo poco asiduo como yo, no le resulta fácil lograr una noción adecuada de ello, sobre todo cuando México ha cambiado intensamente en cada visita. Apenas se podría confiar en la opinión de un argentino, un español, un tejano de la frontera o incluso un chicano. La pregunta no es sencilla ni siquiera para el mismo señor Paz, y sus numerosas obras en prosa, sobre todo tipo de temas, y también muchos de sus poemas, están relacionados indirecta o directamente con ella. En *Los hijos del limo* dice lisa y llanamente: "Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta". En ese libro, el tema es la poesía moderna, desde el prerromanticismo en adelante, cuestión que evidentemente le concierne; pero aunque en otras obras profundice en materias tan aparentemente remotas como las religiones de la India y China, también en tales casos está describiendo de forma indirecta a sus aztecas, a sus nahuas y a sí mismo. En *Renga* (este término es el nombre de un pasatiempo literario del Japón medieval), lo encontramos en París escribiendo poemas junto a un poeta francés, otro italiano y otro inglés. El volumen está dedicado a André Breton, tres años después de su muerte (1969), y de esta forma, todavía bajo el signo del surrealismo, de modo que se podría suponer que el juego tenía la función de disolver la identidad de Paz

y los demás en la "voz comunal" o recoger un inconsciente colectivo; pero resulta ser una "confrontación conmigo mismo y no con otros".

La preocupación por el yo y sus vicisitudes ontológicas no resulta extraña en el mundo hispánico, desde Séneca en adelante, y a menudo produce maravillas, pero podría dejarnos de lado a los gringos, por chocar con nuestra superstición acerca de la impersonalidad en la crítica, la filosofía y la historiografía, si no fuera por las maravillas que el señor Paz crea en estos campos, por su descollante eminencia, y por lo que él llamaría la "pluralidad" o la "multitud" de su caso. Ha escrito un libro acerca de México llamado *El laberinto de la soledad*, y el título sería perfectamente apropiado para un libro que tratara directamente acerca de él.

Una de sus pluralidades nos debería resultar atractiva y fácil de seguir. Gran parte de su ser de poeta mexicano es una relación variable y ambivalente con España y su literatura, algo muy parecido a lo que ocurre en nuestra relación con Inglaterra y la suya. Al igual que hemos intentado debilitar nuestra relación colonial adoptando culturas distintas de la inglesa para nuestros usos literarios (la española, la francesa, la italiana y a veces la alemana), México, o más bien América Latina, ha intentado adoptar otras culturas como sustitutos para la española, sobre todo la francesa. Dentro de esta estrategia, la gran eclosión la supuso Rubén Darío, nicaragüense, que no sólo fue francés en un periodo de su vida y asimiló a su extraordinaria voz tanto la fuerza de Victor Hugo como la "ambigüedad" de Verlaine –"auténtico siglo XVIII"–, sino que con su producto híbrido influyó sobre la misma España: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, e incluso Miguel de Unamuno. Octavio Paz tiene mucho de la misma fuerza prodigiosa, pero ambas carreras difieren en aspectos de grandes consecuencias, así como de interés, para nosotros. Por una parte, nada puedo ver específicamente nicaragüense en Darío, con la posible excepción de su turbulencia, mientras que Paz sigue siendo mexicano, y da la impresión de que lo es cada vez más, dado que las civilizaciones de su país son los suficientemente ricas y variadas como para apoyarle en sus laberínticas rutas. Así pues, desde 1939, no ha sido posible nada como la incursión de Darío a España y, en cambio, es probable que la influencia de Paz recaiga más bien sobre nosotros. En la actualidad enseña dentro y fuera de Harvard, lo que puede ser un signo –signo que diríamos "en rotación". Pero la diferencia más curiosa con Darío reside en que para Paz el maestro francés no es un contemporáneo (de la misma forma en que Hugo y Verlaine eran contemporáneos de Da-

río, aunque mayores que él), sino, entre todas las personas, Mallarmé, y esto a pesar de las afinidades de Paz con el surrealismo francés contemporáneo y de su amistad con André Breton. ¿Qué puede tener que ver Mallarmé con México o con los "orígenes" de un poeta mexicano nacido en 1914? La conexión, o, como diría Paz, la "correspondencia" es completamente evidente si se toma a Mallarmé en lo que se ha convertido en su aspecto esencial: su empleo o expresión de la Nada. La insistencia en tal aspecto –sobre "Un coup de dés", así como contra las suntuosidades simbolistas de *L'après-midi d'un Faune* o el trabajo de fantasía sintáctica de poemas tales como el soneto sobre la tumba de Poe, que fueron Mallarmé en mi juventud– se remonta probablemente a 1959, cuando Maurice Blanchot, gran especialista y virtuoso en la Nada, publicó su ensayo sobre Mallarmé en una colección titulada *Le livre à venir*. Es cierto que en 1939, Raymond Queneau ya había inventado la memorable y más bien maligna fórmula: *la mallarmachine à faire le vide* ("la mallarmáquina de hacer vacío"), pero me imagino que era sólo una ocurrencia de pasada y no una reinterpretación decisiva.

Aunque la Nada como concepto prevalece todavía en Francia –especialmente desde *El ser y la nada* de Sartre, y, comprensiblemente, en la actualidad es frecuente entre los jóvenes franceses el nihilismo como una actitud–, un sentimiento fuerte de la Nada como algo sustancial es mucho más español que francés. Se puede manipular *le néant*, pero la Nada prevalece. Como española, es en cierto grado mexicana, y lo es en gran medida si se la asocia estrechamente con la muerte. Lorca dijo una vez que de todos los países del mundo México era el único que podía competir con España en la celebración de la muerte. Así pues, el nuevo Mallarmé es algo natural para Paz, en su situación. A despecho de la anomalía histórica, que no es tal anomalía si, al igual que Paz, rechazamos la historia "lineal" en favor de la historia considerada como algo pluridimensional y continuo, Mallarmé "se corresponde" simultáneamente con las realidades francesa, española y mexicana, e incluso –si se sigue a Blanchot y no a Queneau– con la poesía futura. El poema "Blanco", de Paz, que utiliza espacios en blanco a la manera de Mállarmé, da la impresión de un pequeño ejercicio supercivilizado, y lo es, pero es mucho más real y valioso que eso para él y para un lector hispánico contemporáneo; está firmemente basado en una de las intuiciones primigenias de esa cultura y además se apoya no tanto en un *revival* de Mallarmé como en la filosofía moderna, que Paz se toma tan en serio, y de una ma-

nera tan personal, como un mexicano antiguo hubiese podido tomarse la teología.

No obstante, a la mente hispánica le gusta funcionar mediante pares de opuestos, ya sean en colisión, en complemento mutuo, alternando o interactuantes. La Nada y sus formas, como la muerte, el vacío y el silencio encuentran su contrapunto en el Ser y sus formas: vida, plenitud y sonido, y generalmente esas cosas se vuelven enfáticas, perentorias, inmoduladas. De modo que el otro lado de Mallarmé, su gran riqueza y complejidad, se adecúa también al propósito mexicano. Tales cualidades son claramente características de la mente de Octavio Paz aunque, naturalmente, él también puede ser la simplicidad misma. En "Blanco" se encuentran extremadas en los densos fragmentos interconectados que se contraponen a los fragmentos abiertos en un campo de vacío.

En un riquísimo y complejo ensayo: "Marcel Duchamp o el castillo de la pureza", señala que "los angloamericanos pasan de uno a otro extremo [sentimentalismo y brutalidad] con la misma facilidad con que los españoles saltan de la cólera a la apatía y los mexicanos del grito al silencio". En otro lugar califica la versión mexicana del silencio como "mortal", no algo pacífico o carente de *pathos* como presumiblemente lo sería un silencio español. Sean correctas o no sus afirmaciones sobre nosotros y los españoles, debe tener razón acerca de los mexicanos, y ese concreto par de opuestos, sobre todo, el grito, plena violencia expresiva, lo podemos reconocer nosotros, incluso desde nuestra distancia, en lo que seguramente es su obra más familiar, los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros. En ellos, la plenitud desemboca en congestión, o lo que Paz llama, hablando de otra cosa, lo "repleto o demasiado lleno". La condición de repleto o congestión es una cualidad de la mayor parte de su propia obra, poesía o prosa. Puede haberla obtenido de los autores de murales (o quizá se vio confirmado en ello por el ejemplo de aquéllos) que le influyeron mucho en su juventud, pero parece haberse dado cuenta de que tales autores sólo eran ilustradores políticos pasados de moda, y una fuente más adecuada serían las fachadas barrocas de las iglesias mexicanas, y todavía más, la escultura azteca. Uno de los poemas más perfectos, "Piedra de sol" es la expresión verbal del calendario circular azteca de piedra, y consta de tantas líneas como días tiene ese calendario: 584. El esquema inicial es sin duda trivial y a lo a lo sumo ritual, pero la acumulación del diseño poético, al igual que la acumulación de la piedra, tiene una fuerza más bien terrorífica. Además, cuando fue

embajador en la India, la abigarrada turbulencia de la escultura de ciertos templos hindúes se habría "correspondido" con las fuentes católica o azteca de su país. Pero estas tres corroboraciones son herá ticas, y aquí surge otro par de opuestos: racionalidad y religiosidad (aunque no sea ortodoxa) alternando o simultáneos en la misma mente, y llevados a su última expresión. Así pues, puede adoptar más de lo Oculto –oriental y occidental, ya sean boddhisatvas, Boehme o Blavatsky– de lo que se consideraría posible, sin dejarse embriagar por todo esto ni un sólo instante (o más de un instante de éxtasis). Y tiene en el bolsillo las irracionalidades del surrealismo junto con el intelectualismo devoto de un Calderón o un Hopkins. El hombre es una orquesta.

(¿Cómo me siento ante esto? Oscilo entre una intensa admiración, cuando se me escapa o incluso cuando no estamos de acuerdo, y un sentimiento egregio de compañerismo en los momentos en que coincidimos y se mueve más o menos dentro de mis límites. Por pura casualidad coinciden o se "conjugan" nuestras perspectivas sobre muchos temas. Ocurre que sólo nos llevamos un año de diferencia, de forma que, a pesar de carreras y capacidades muy diferentes, hemos sido formados, o al menos influidos, por idénticos acontecimientos políticos y culturales en el mismo momento de nuestras vidas. Además, mi educación esencial, aunque no tuviera lugar en español, se la debo a un español, compañero de Lorca y Buñuel, de modo que la perspectiva de Paz acerca de la literatura española, y, por contraste, de otras literaturas, coincide en muchos puntos con la mía, aunque él posea un contenido más pleno. Yo también he enseñado literatura comparada, aunque no en Harvard. Nuestras conjunciones y disyunciones hicieron su obra, sobre todo los ensayos en prosa, la lectura más absorbente y motivadora que he encontrado en estos días. No puedo ser razonable a la hora de hablar sobre él –"apartado"– ni puedo estar siempre totalmente de acuerdo con él. De forma que este trabajo no significará mucho, ni como crítica ni como pura descripción.)

Volviendo a los mexicanos. Para mi mirada de extranjero, el par de opuestos más asombroso que encuentro en ellos es una delicadeza extrema, casi estéril, y un crudo salvajismo, o la extensión de esto: lo delicioso y lo terrible. Está en los aztecas, en Moctezuma con su bellísimo tocado de plumas y un niño asado para desayunar, en su sofisticada astronomía y sus inimaginables matanzas rituales. Está en el producto más conocido del México actual, los cráneos de azúcar que se comen en la celebración del Día de Difuntos. Ambos términos al-

ternan en el desfile de barcas de la víspera de Navidad en Pátzcuaro, la que fuera una gran atracción turística incluso para los mismos mexicanos. Un año tendría un magnífico carácter, bárbaro, digno de los aztecas y del Antiguo Testamento; otro año estaría petrificada y encauzada, pura niñería de escuela dominical. Cuando esta última modalidad tuvo lugar en 1966, decidí que nada quedaba del antiguo México y lo lamenté. Supuse que ya no había alternativa. En 1968, el gobierno asesinó a cientos de estudiantes en la capital, utilizando un armamento más sofisticado que el que nosotros usamos: helicópteros y tanques. Fue demasiado para Octavio Paz, que dimitió de su embajada en la India. Ahora que México se está enriqueciendo mucho con sus fabulosos recursos petrolíferos, me pregunto si será más delicioso o más terrible, o simplemente más de cada una de las dos cosas juntas.

Oscilando entre las contradicciones de su propia mente, las de su país y las de su época, política y artística, todavía mantiene –o la recupera al instante– su cabeza y su equilibrio. Participa en todo con pasión, con un interés voraz, que amenaza con arrastrarlo, pero por lo general Paz enfrenta un tema con su opuesto (Duchamp contra Picasso, Pound y Eliot contra sus coetáneos europeos modernos, o uno contra otro), actitud juiciosa al tiempo que dramática. Incidentalmente, o como alternativa, da lo mejor de sí mismo al elaborar distinciones más sutiles que contrastes de polarizaciones.

Su actitud hacia el marqués de Sade constituye un buen ejemplo. Entre sus primeros poemas se encuentra uno escrito en 1948, en Aviñón, "Homenaje a D. A. F. de Sade". Contiene los versos: "Máscara que sonríe bajo un antifaz rosa, / hecho de párpados de ajusticiado".

Esto, tal y como yo lo veo, es perfectamente mexicano: combina la sonrisa y el color agradable con un material terrible. También es apropiadamente sadiano, y surrealista, tanto en el fondo como en la forma; para André Breton, Sade era una de las principales figuras que se encontraban en la tradición de ese movimiento. Las conjunciones son las precisas para la ocasión, el poema es un estallido de esplendor, sin reservas, para hacer del "homenaje" al monstruo sagrado poco menos que un grito. Puede que tuviera alguno que lanzar, pero llegará más tarde. Tras la muerte de André Breton escribió: "Tengo una gran dificultad para entender su ilimitada admiración por las obras de Sade". La dificultad, muy típica, es ver cómo Breton podía admirar al tiempo y por igual a Sade y a su "opuesto" J. J. Rousseau. La oposición es filosófica: creencia de Rousseau en la bondad natural del hombre frente a la de Sade en su maldad natural; y en el "diálo-

go" entre los dos, Breton se encuentra irresistiblemente inclinado hacia Rousseau, sobre todo a causa de que sus pasiones e ideas estaban "centradas en una realidad que Sade, ciega y tercamente, se negó a reconocer: el corazón humano". De entrada, esto parece un complejo rechazo de Sade. Se encuentra en *Corriente alterna*, publicado por primera vez en 1967; pero en sus escritos posteriores (*Conjunciones y disyunciones*, 1969) y en el relativamente reciente *Los hijos del limo* (conferencias de 1972), el marqués reaparece, con algún reparo contra su intelectualismo frío y alabanzas a su obra como la "más fresca y osada de este periodo" –punto de vista muy meditado y delicadamente equilibrado, aunque recubierto por un énfasis y unos superlativos totalmente hispánicos.

Paz trata –o digiere– de forma similar otras devociones surrealistas, sobre todo la revolución. La escritura automática sería una excepción. No creo que Paz la haya seguido nunca, y de hecho él la descarta, alegremente, porque no se puede esperar nada de ella. Pero cosas como el sueño, lo irracional, el azar y la obscenidad seguirán con él, transformadas a su aire, aun cuando hubiera superado lo que burdamente podríamos denominar periodo surrealizante. Sigue sus manifestaciones –alternando el ansia y una aguda discriminación– en su hogar mexicano, en España, en toda Europa, en Oriente, y, como por encanto en nuestra escena más reciente, con la revuelta de la juventud, las drogas alucinógenas, el vudú, y lo *freak*, lo "aleatorio" en las artes y la pornografía desenfrenada. Es asombroso, pero una conjunción natural, que escribiera un poema sobre la lectura de la obra de nuestro compositor aleatorio John Cage, en concreto, sobre su magnífico libro *Silence!*

Paz podría abordar la irracionalidad surrealista bastante fácilmente a través del salvajismo mexicano, ya fuera azteca o católico. El país tenía una gran atracción para Breton, Artaud y hasta donde yo sé, también para Buñuel, de modo que el surrealismo parece algo más doméstico que aquí, donde creo que sigue siendo algo bastante exótico y especial. Aunque en el transcurso del siglo ha cambiado mucho el significado de la irracionalidad y el salvajismo, creo que tenemos mucho menos que ver con estos temas que Paz. Los cambios han sido articulados sobre todo por la antropología, primero con Lévy-Bruhl y más recientemente con Lévi-Strauss en *La pensée sauvage* (1962) que demuestra, dice Paz, que "la "mentalidad primitiva" es no menos racional que la nuestra". Los términos y métodos de la racionalidad "salvaje" no son los nuestros, "lógicos", tecnológicos, pero –por acortar

un tema muy amplio–, versan sobre las cualidades inmediatas de los fenómenos por medio de la analogía, la magia, el ritual y el mito, a menudo de una forma extremadamente refinada, aunque bien puede ser que las formas más nobles de salvajismo mantengan toda su atrocidad. La cuestión estriba en que la mentalidad salvaje y el tipo principal de mentalidad poética son muy parecidas y se da una correspondencia entre sus intuiciones sobre los fenómenos y sus métodos. Paz hace esto tanto en su poesía como en su prosa, pero no se queda ahí; lo equilibra con la filosofización más enrarecida, a la manera de Góngora y Calderón, o, dentro del campo anglosajón, de Coleridge o Hopkins.

En *El arco y la lira*, vasto y prolijo panorama de la poesía mundial tal y como él, un participante más, la ve o la vive, aparecen con mayor profusión de la habitual las figuras "salvajes" o visionarias, como Blake, Hölderlin, Rimbaud o Lautréamont. Yo los veo más pequeños, pero un lector con más simpatías hacia la poesía de tipo bardo o profético puede percibir con alegría que Paz al fin y al cabo ha situado todo exactamente en su escala y lugar. Yo mismo lo hago, aunque no siempre, pero en este último caso me siento igualmente cautivado por los argumentos realizados bellamente tanto en concepto como en estilo.

Para mí, el problema surge en su tratamiento de la épica y la tragedia griegas. Evidentemente, nadie puede saltar por encima de la erudición y la especulación en estos temas tan inestables, y si por cualquier prodigio lo hubiese hecho así, de forma exhaustiva, no quedaría nada de su mente para enunciar una generalidad. Aun el estudioso de buena formación, si quiere abordar la épica y la tragedia griegas como géneros aislados y diferentes (de hecho son múltiples y entrelazados hasta la locura), tiene que abstraer y simplificar con sumo cuidado. Éste es el caso no sólo de Paz, sino de Nietzsche y del *Paideia*, de Werner Jaeger, obra de gran autoridad en nuestra juventud y mucho más pedante que Aristóteles. Así como a Darío le gustaba ver a los griegos a través de los ojos de los franceses, a Paz le gusta verlos a través de los ojos de los sabios y filósofos alemanes. En realidad, y por lo general, es muy grande, aunque no absoluta, su tolerancia hacia el pensamiento alemán, hacia Novalis, Schlegel, Richter, Heidegger, etcétera, y esto puede deberse al hecho de que los alemanes han sido algunas veces, desde Federico en adelante, los aztecas de Europa. En cualquier caso, una vez que ha sentado sus formulaciones filosóficas acerca de la épica y tragedia griegas, las emplea con suma destreza c

imaginación a la hora de distinguir otros tipos de épica, la novela y otras clases de tragedia, isabelina, francesa y española del XVII. Y de ahí en adelante, a través de una formidable serie de formas, literaturas e ideas.

*El arco y la lira*, aunque en su mayor parte es una obra temprana (1956), es sin duda su gran obra en prosa. Otras obras posteriores son excursiones o desarrollos a partir de ésta. *Conjunciones y disyunciones*, aunque todavía se centra en el hombre moderno y sus literaturas, se ocupa principalmente de las correspondencias y diferencias con el Oriente, sobre todo las abominaciones sagradas del budismo tántrico. *Corriente alterna* es una colección de ensayos ágiles y centrados en un tema, brillantes y fascinantes de leer, se conozca o no la inmensa obra que hay tras ellos. Las obras en prosa constituyen en conjunto un logro monumental y, fuera del mundo hispánico, bien pueden sobrepasar a su poesía, dado que pierden mucho menos en su traducción. Pero, ¿qué son? ¿Crítica? Hace unos pocos años, cuando había leído muy poco de él, lo llamé "eminente crítico mexicano", lo cual es miserablemente inadecuado. Aunque me sigue gustando más cuando utiliza sus múltiples recursos para abordar el análisis de un caso concreto y dificultoso, como Duchamp o Pessoa, la crítica parece algo incidental dentro de la filosofía, como ocurre en Sartre. ¿Convierte esto en filósofo a Paz?

Así lo creo, aunque de un modo que nos resulta ligeramente extraño. Nuestros filósofos, a excepción de Emerson, no son poetas, mientras que España, desde finales del siglo XIX, ha producido varios filósofos de altura que también eran poetas, o novelistas. Unamuno, al que Paz llama "gran poeta romántico", fue además un magnífico novelista, no inferior a Pirandello. Santayana fue un poeta, si bien menor, y novelista. Antonio Machado, filósofo mucho más grande de lo que se le reconoce por lo general o de lo que él mismo creía ("los grandes hombres somos siempre modestos"), fue por supuesto un poeta de primera fila y, en colaboración con su hermano, un dramaturgo menor. Paz ha sido comparado con Ortega y Gasset, y le debe algo, pero Ortega no fue poeta, y es mejor asociar a Paz con los otros, especialmente con Machado, al que, sobre todo como filósofo del ser y el no ser, debe mucho. No tanto, sin embargo, como poeta. En medio de todo esto es digno de mención –y reconfortante– el hecho de que estos filósofos-poetas españoles hayan sido todos profesores. Hasta Séneca, filósofo, trágico, financiero, fue tutor de Nerón. Cómo lo consiguieron, no lo sé, pero creo que no se debe tanto a versatilidad

como al hecho de que vivieron y pensaron con toda su alma, con todo su yo, no con una parcela de la mente o del espíritu.

En prosa o en poesía, es el "hombre de carne y hueso" de Unamuno. Lleva en su interior un esqueleto (le debo esto a Machado) y tiene toda la carnosidad erótica que nuestra moda podría pedir. Además celebra el ojo del culo, como hecho y como símbolo. ¿Hasta qué punto podemos recibir nosotros esto plenamente? Nos debería interesar especialmente una especulación de él sobre la mierda (también le debería interesar a la Reserva Federal). Tras aceptar la correspondencia freudiana entre el oro (o el capital) y la retención del excremento, pasa a otra correspondencia, entre el oro y el sol, de forma que el oro, no acumulado, sino invertido y desarrollado, se torna, al igual que ocurre con el sol y su luz, en una gran fuerza productiva. Desde Calvino, no conozco una razón que sustente mejor al capitalismo, aunque se trate de un método "salvaje" y poético, no lógico o teológico como el de Calvino.

El vuelo de la inspiración barroca indica, además de su ímpetu y energía, los componentes principales de su mundo: el hombre en su carne mortal y un universo astronómico. Esa visión superior del mundo no tiene por qué excluir a la historia, la sociedad, la naturaleza terrestre, la razón, el gusto y otros temas seculares, pero ciertamente los subordina y engloba. Esto se corresponde con una visión propia del siglo XVII español y, añado, con la de los aztecas, de modo que Paz llega a ella de manera natural, aunque no exista ya para él la religión que mantenía la escala del universo calderoniano, y el planeta Venus ya no sea Quetzalcóatl. Las estrellas ahora son "un vano ajedrez, que antes fuera un combate de ángeles". Se podría pensar que de esta forma el universo se contraería hasta sus intereses de base, historia y demás; pero, curiosamente, no lo hace. La amplitud calderoniana, en la que el hombre es un "prisionero de las estrellas", se mantiene. ¿Sobre qué? Sobre la nada, en una gran medida.

Gertrude Stein dijo en una ocasión que el espacio español siempre tiene que estar "pleno, muy pleno, de vacío y sospecha". Se refería al espacio pictórico, pero la observación puede servir para dar cuenta del espacio cósmico de Paz, que es pleno, muy pleno –"repleto"– de una nada lo bastante sustancial como para servir de apoyo a las constelaciones.

Aunque su forma de filosofar, osada y lógica, abarca todo lo que le interesa, lo grande y lo pequeño, el mito y la historia, el lenguaje y la versificación, su rasgo más sobresaliente, creo, es como filósofo de

la temporalidad. No tanto del Tiempo, ni de la Historia, como de los cambios brutales de orientación temporal en los que han tenido que vivir él y su generación. Hemos visto lo que Ortega "profetizó" como el "crepúsculo de las revoluciones" y que comprende un debilitamiento de la atracción o autoridad del Progreso y el Futuro, sobre los que estamos asentados al menos desde mediados del XVIII. Ahora vivimos en lo que Paz llama "la decadencia del Futuro". Que a su vez redunda en un debilitamiento de nuestro sentido de la dinámica de la historia, ya sea didáctica o progresiva o simplemente de sucesiones (lo que Paz llama historia "lineal" o "rectilínea"). Él y su generación invirtieron muchísimo de nuestro tiempo en el estudio de la historia (¡ay!, leímos a Toynbee, ¡e incluso a Sorokin!) y ahora, aunque estemos en lugares muy diversos, no nos resulta de mucha utilidad. O somos libres para utilizarlo, escogiendo a nuestro gusto, como lo hace Paz. Para la gente relacionada con la literatura, lo más difícil de abordar es el hecho de que el modernismo depende para su significado de la historia, según se vuelca desde el pasado hacia el futuro, y lo mismo ocurre con la vanguardia. La situación es intrincada, por decirlo de un modo suave, y, peor aún, inconclusa, pero Paz la articula magníficamente, aun dentro de sus indeterminaciones. Lo que queda, tras el naufragio del historicismo, es evidentemente el cosmos y el presente más o menos no consecutivo, en versión de Paz, universo limitado por las estrellas y luego el momento fulgurante o "eterno" de la visión poética. Paz no se remonta a Calderón y tampoco, hablando en rigor, Calderón da un salto de siglos hasta él; en lenguaje astronómico, una "conjunción" de Octavio Paz con Calderón... y con Mallarmé.

Su poesía es abundante, con muchos estilos y diversos periodos, y no puedo abordarla aquí. Existe una guía realmente sutil sobre la mayor parte de ella: *The Poetic Modes of Octavio Paz*, de Rachel Phillips (Oxford, 1972). Excelente obra, con una sola limitación práctica para el lector medio: las citas del texto castellano no están traducidas. Aunque quizá se pueda esperar que el lector medio de hoy en día se haya capacitado en castellano.

En lo que respecta a los libros menores que reseño, *Renga* y *Primeros poemas*, su interés radica en gran medida en su situación dentro de la producción, y en sus teorías. En cuanto libro de poemas, *Renga* tiene poco interés en sí mismo. Si uno puede leer las cuatro lenguas en que está escrito, será un buen ejercicio políglota, y el modo surrealista, aunque algo tardío, tiene momentos encantadores. Pero la

importancia de la obra, si la posee, radica en sus teorías subyacentes, sobre el autor y su identidad, simple o múltiple, sobre la lengua y los lenguajes, sobre la obra como algo escrito o vivido. ¿Estamos consiguiendo algún lugar, o sólo elaboramos un "aquí" aislado? ¿Se trata de literatura o de un *happening* internacional en un sótano cerca de la rue du Bac (y de las oficinas de Gallimard)? Estos temas se discuten en unos breves prólogos, de mayor significación que los poemas, creo, porque exponen claramente un lugar común de las artes contemporáneas: la teoría es muy sofisticada y, a menudo, tiene una base filosófica; la actividad por lo general demuestra gran inventiva y espíritu de aventura, pero como producto raras veces ofrece algo que pueda leer, o mirar, o escuchar, con placer un consumidor burgués grecorromano (*c'est moi!*).

Por otra parte, *Primeros poemas* (1935-1955), puede disfrutarse de varias maneras, con o sin teorías. Los poemas, aunque relativamente "tempranos", y anteriores a sus obras más importantes, como "Blanco" y "Piedra de sol", no son juveniles, y presentan ya los rasgos principales de su mundo:

> Los huesos son relámpagos
> en la noche del cuerpo.
> Oh mundo, todo es noche
> y la vida es relámpago.

Podemos tomar esto directamente, con placer, o remitir el relámpago a su teoría general del "instante" raro y aislado, la noche a la nada, y términos mayores como cuerpo, mundo, todo y vida a un marco metafísico, si es que a uno le divierte hacerlo así. O, si uno se siente inclinado por la historia, puede disfrutar de los paralelismos calderonianos. En otros poemas se pueden localizar motivos y formas de antecesores más recientes: Machado, Jiménez y quizá Alberti, pero estos ecos tempranos se ven felizmente dominados (así lo oigo al menos) por su fuerte voz, que no es exactamente un grito, sino redonda, plena y enfática. En este volumen hay también una variedad deliciosa de formas, desde breves epigramas, con y sin imágenes, a avalanchas metafóricas bastante dilatadas; desde cosas nítidas y completas a fragmentos largos y cortos; desde lo muy sencillo a lo muy fantástico. El libro, aunque pequeño, es una multitud.

¿Hay algo así en inglés? Paz tiene algo en común con Charles Olson, pero en verdad no mucho; con e. e. cummings en su etapa tipográ-

fica, pero las diferencias son enormes; con T. S. Eliot, en cuanto poeta filosófico, pero... He mencionado a Hopkins, y creo que puede ser nuestra mejor aproximación a Paz, al menos en sus disertaciones más barrocas. Dejando de lado la doctrina católica, tienen el mismo mundo vasto, el mismo sentido agudo de lo instantáneo y abrupto –en los fenómenos, pero también en su forma de parafrasearlos– y en ambos existe "la ondulación, el ascenso, el canto, la creación" en el seno de una abundante imaginería. Hopkins es una aproximación bastante buena, pero sin que constituya ninguna amenaza para el laberinto. Para el lector ordinario, con poco tiempo, la breve obra en prosa *Los hijos del limo* sería la mejor introducción.

Traducción de Pilar Calvo

[Pere Gimferrer (comp.), *Octavio Paz*, Taurus, Madrid, 1982.]

# IV. El intelectual

José Revueltas

## Aquí, un mensaje a Octavio Paz

*... como yo, si me olvido*
Octavio Paz, "La palabra"

Muy bien habrá logrado reunir aquí Martín Dozal sus dos, sus tres docenas de libros, su Baudelaire, su Juan Ramón Jiménez, su Miguel Hernández, su Pablo Neruda, *su* Octavio Paz. Dos, tres docenas de libros; ah, qué bello es decirlo aquí, los veinte, los treinta libros, qué amoroso resulta, qué callada y paciente aventura esconde. Han venido uno a uno hasta llegar a sus manos –y ahora a las mías–, y aquí están para esa visita antigua, renovada, que se convino con nuestras gentes, de sus manos a las nuestras, de nuestros ojos a los suyos, ¿cómo decirlo?, años no, sueños atrás, desde entonces, desde aquel entonces –éste de hoy mismo, éste de no importa qué día de visita–, tan lleno de la confiada seguridad moral, del sosiego cálido y humilde con que nos miran a través de esa forma severa y religiosa que aquí toma el amor, cuando vienen a visitarnos, nuestras gentes y nuestros libros, cuando vienen a visitarnos y a quedarse aquí en la cárcel con nosotros, madres, esposas, hijos, libros, hermanos, compañeros, todo lo que nos ama y lo que amamos. Han venido desde los años y los sueños más distantes y más próximos y aquí están en la celda que ocupamos Martín Dozal y yo, su Baudelaire, su Proust, mi Baudelaire, mi Proust, nuestro Octavio Paz.

Martín Dozal lee a Octavio Paz; tus poemas, Octavio, tus ensayos, los lee, los repasa y luego medita largamente, te ama largamente, te reflexiona, aquí en la cárcel todos reflexionamos a Octavio Paz, todos estos jóvenes de México te piensan, Octavio, y repiten los mismos sueños de tu vigilia.

Pero puesto que estas palabras se escriben para hablar de ti, Octavio, antes he de hablar de estos jóvenes que en la cárcel de Lecumberri leen tu obra, he de decirte quién es Martín Dozal, mi compañero de celda, mi hermano, Octavio, nuestro hermano. Un día cualquiera de este mes de julio, Martín cumplió veinticuatro años y realmente ésa es la cosa: está preso por tener veinticuatro años, como los demás,

todos los demás, ninguno de los cuales llega todavía a los treinta y por ello están presos, por ser jóvenes, del mismo modo en que tú y yo lo estamos también, con nuestros cincuenta y cinco años cada uno, también por tener esa juventud del espíritu, tú, Octavio Paz, gran prisionero en libertad, en libertad bajo poesía. Porque si leen a Octavio Paz es por algo. No son los jóvenes ya obesos y solemnes de allá afuera, los secretarios particulares, los campeones de oratoria, los ganadores de flores naturales, los futuros caciques gordos de Cempoala, el sapo inmortal. Son el otro rostro de México, del México verdadero, y ve tú, Octavio Paz, míralos prisioneros, mira a nuestro país encarcelado con ellos. Martín Dozal lee a Octavio Paz en prisión. Hay que darse cuenta de todo lo que esto significa, cuán grande cosa es, qué profunda esperanza tiene este hecho sencillo. Hubo pues de venir este tiempo, estos libros, esta enseñanza que nos despierta.

Martín Dozal tiene veinticuatro años, es un joven maestro incansable y bello que trabajaba sus veinticuatro años, sus veinticuatro horas diarias en las aulas, en las escuelas, en las asambleas, que enseñaba poesía o matemáticas e iba de un lado para otro, con su iracunda melena, con sus brazos, entre las piedras secas de este país, entre los desnudos huesos que machacan otros huesos, entre los tambores de piel humana, en el país ocupado por el siniestro cacique de Cempoala.

No, Octavio, el sapo no es inmortal, a causa, tan sólo, del hecho vivo, viviente, mágico de que Martín Dozal, este maestro, en cambio, sí lo sea, este muchacho preso, este enorme muchacho libre y puro. Y así en otras celdas y otras crujías, Octavio Paz, en otras calles, en otras aulas, en otros colegios, en otros millones de manos, cuando ya creíamos perdido todo, cuando mirabas a tus pies con horror el cántaro roto. Ay, la noche de México, la noche de Cempoala, la noche de Tlaltelolco, el esculpido rostro de sílex que aspira el humo de los fusilamientos. Este grandioso poema tuyo, ese relámpago, Octavio, y el acatamiento hipócrita, la falsa consternación y el arrepentimiento vil de los acusados, de los periódicos, de los sacerdotes, de los editoriales, de los poetas-consejeros, acomodados, sucios, tranquilos, que gritaban al ladrón y escondían rápidamente sus monedas, su excremento, para conjurar lo que se había dicho, para olvidarlo, para desentenderse, mientras Martín Dozal –entonces de quince años, de dieciocho, no recuerdo– lo leía y lloraba de rabia y nos hacíamos todos las mismas preguntas del poema: "¿Sólo el sapo es inmortal?"

Hemos aprendido desde entonces que la única verdad, por encima y en contra de todas las miserables y pequeñas verdades de partidos,

de héroes, de banderas, de piedras, de dioses, que la única verdad, la única libertad es la poesía, ese canto lóbrego, ese canto luminoso.

Vino la noche que tú anunciaste, vinieron los perros, los cuchillos, "el cántaro roto caído en el polvo", y ahora que la verdad te denuncia y te desnuda, ahora que compareces en la plaza contigo y con nosotros, para el trémulo cacique de Cempoala has dejado de ser poeta. Ahora, a mi lado, en la misma celda de Lecumberri, Martín Dozal lee tu poesía.

Cárcel Preventiva, 19 de julio de 1969

[*La Cultura en México*, n. 402, 22 de octubre de 1969.]

Juan Goytisolo

## Ejemplaridad de Octavio Paz

Cuando en 1953 cumplí mi sueño de salir de una España represiva y estéril y de viajar a París conocí a través de amigos comunes al poeta catalán Josep Palau Fabre que residía allí desde hacía años en voluntario exilio. En nuestras conversaciones, centradas en su provechosa lectura de Baudelaire y Rimbaud, me mencionó dos nombres para mí desconocidos: Antonin Artaud y Octavio Paz. Dijo que había frecuentado a éste en la Casa de México de la Ciudad Universitaria y me aconsejó vivamente su lectura.

Como algunos españoles rebeldes de mi generación, víctimas del subdesarrollo cultural del franquismo, pensaba por entonces que la única literatura posible para nosotros era la comprometida, no con la palabra precisa y bella y con lo que después llamaría el *árbol de la literatura*, sino con el "aquí y ahora", con nuestra menesterosa sociedad. Como escribí a fines de los cincuenta, aquélla debía desempeñar el papel que en los países democráticos correspondía a la prensa: denunciar las injusticias y falta de libertad de un sistema político, religioso y militar impuesto como una camisa de fuerza. En un país en donde la información se reducía de ordinario a la reseña de partidos de fútbol, corridas de toros y las audiencias y actividades del jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos, la realidad, pensaba, era nuestra única evasión. No seguí, desdichadamente, los consejos de Palau Fabre y dejé para más tarde la lectura de Octavio Paz y Artaud.

En 1959, durante las jornadas literarias celebradas en Formentor con la participación de importantes autores y editores extranjeros –la primera bocanada de aire fresco que entraba en un país cuyo lenguaje había sido secuestrado por la doctrina nacional-católica y la demagogia contaminadora de la Falange–, vi por primera vez al poeta y conversé brevemente con él. Mis amigos comunistas –yo era en esa época lo que se llamaba compañero de viaje, de un viaje, por otra parte, cuyo punto de destino ignoraba– me habían prevenido contra sus ideas: ¡era un trotskista! La relación fue breve y seguí sin leerle hasta el momento en que casualmente cayó en mis manos su luminoso ensayo sobre Luis Cernuda. Mis gustos literarios habían evolucionado

entre tanto y tras la inevitable lectura e influencia de Machado, descubrí al autor de *La realidad y el deseo* y me embebí en su páginas con una inmediatez personal que me ha acompañado a lo largo de toda la vida adulta. Las reseñas aguadas e insulsas publicadas con motivo de su muerte me habían asqueado. Por ello, el ensayo de Octavio Paz me abrió un mundo que yo únicamente presentía y me ayudó a reconciliarme conmigo mismo: "La poesía de Cernuda –resumía– es una crítica a nuestros valores y creencias [...]. Su sinceridad no es gusto por el escándalo ni desafío a la sociedad: es un punto de honor intelectual y moral".

Inmediatamente a este hallazgo me apresuré a leer la obra poética y ensayística de su autor: *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira*, *Las peras del olmo* y, asimismo, *¿Aguila o sol?*, *La estación violenta*, *Homenajes y profanaciones*, títulos que busqué y adquirí en la mítica Librairie des Editions Espagnoles de la rue de Seine. Cuando finalmente encontré a Paz, después de su abrupta y honrosa dimisión del cargo de embajador de México en Nueva Delhi a raíz de la matanza de Tlatelolco, me había familiarizado ya con su pasión crítica, admirablemente desenvuelta tanto en sus ensayos como en su poesía.

Decir a estas alturas que *El laberinto de la soledad* se ha convertido en un texto capital de la literatura en lengua española del siglo XX es el mero reconocimiento de una evidencia. Su análisis, tan riguroso como matizado, de la complejidad cultural de Mesoamérica a la llegada de los españoles y de las luces y sombras de la Conquista no ha perdido un ápice de su validez más de medio siglo después de su publicación. La fascinadora superposición de culturas y el palimpsesto histórico que tanto nos atrae en México son descifrados en unos términos que, si la ocasión lo permitiera, merecerían la reproducción *in extenso*. Y, en el brete de citar unas pocas líneas tocantes a la pervivencia de las antiguas creencias y tradiciones bajo la estructura religiosa y social creada por España y renovada después por la influencia europea –pues España se había cerrado a ella desde mediados del siglo XVII–, escogeré éstas:

> Del mismo modo que la pirámide azteca recubre a veces un edificio más antiguo, la unificación religiosa solamente afectaba a la superficie de las conciencias dejando intactas las creencias primitivas. Esta situación prefiguraba la que introduciría el catolicismo, que también era una religión superpuesta a un fondo religioso original y siempre viviente.

La fructuosa cala en los diferentes estratos de la cultura mexicana de Octavio Paz influyó no sólo en los ensayistas e historiadores: alimentó también la imaginación creadora de grandes novelistas, como Carlos Fuentes en *Terra nostra* y Fernando del Paso en *José Trigo*. Las páginas dedicadas a la conmemoración de "Todos Santos, día de muertos" son la mejor descripción analítica que conozco de una fiesta a la que tuve la fortuna de asistir hace ya muchos años: un ceremonial popular sin parangón alguno con otra festividad de los países que he visitado y que debería ser proclamada, si el embajador de México en la UNESCO lo propusiera, Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

¿Cómo resumir en unas páginas el alcance de una obra tan vasta y enjundiosa como la de Octavio Paz? *Corriente alterna*, *Conjunciones y disyunciones*, *Los hijos del limo*, *El ogro filantrópico* componen otros tantos jalones de una escritura siempre innovadora y revulsiva a la que consagré algunos trabajos aparecidos en *Plural* y *Vuelta* y recogidos luego en *Disidencias*, *El bosque de las letras* y *Cogitus interruptus*. Pero su ensayo capital, el que más hondamente me conmovió y cifra con implacable lucidez la reiterada tragedia del escritor frente a la atroz pesadilla de lo real, es su ensayo sobre Sor Juana.

La autora de "Primero sueño" intentó transmutar en efecto la pesadilla en visión y desafió modesta pero audazmente el orden inmutable e incapaz de renovación creado en la Nueva España por la monarquía absoluta y la Iglesia. El drama de un espíritu que "no logró hacerse perdonar su atrevimiento y su condición de mujer", evocado ya por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, nos es presentado en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* desde prismas distintos y complementarios. Con esa pasión crítica que constituye a la vez el eje y vector de su labor poética y ensayística, Paz traza un retrato magistral de esta monja inquieta y ávida de saber, atrapada en las redes de una sociedad jerarquizada, vuelta de espaldas al espíritu de su tiempo y en la que, parafraseando a Cernuda, todo nace muerto, vive muerto y se petrifica. ¿Cómo no compenetrarse con las páginas que retratan la melancolía y desdicha de una escritora cuyo único crimen fue el de adelantarse a la evolución que siglo y pico después condujo a la ruptura del vínculo colonial de Nueva España con una metrópoli regida por un rey incapaz y abyecto como Fernando VII?

> Su doble soledad de mujer y de intelectual condensa un conflicto también doble –escribe Paz–: el de su sociedad y el de su feminidad: la "Respuesta a Sor Filotea" es una defensa de la mujer. Ha-

cer esa defensa y atreverse a proclamar su afición por el pensamiento desinteresado la hacen una figura moderna.

A la indagación del pasado y presente de nuestras sociedades y creencias –las de Iberoamérica, España y de todo el ámbito europeo–, llena de observaciones críticas como la de "la unidad española fue y sigue siendo fruto de la voluntad política del Estado, ajena a los elementos que la componen" (y ello se aplica aún, después de la Constitución de 1978, al menos al ámbito cultural, cuya imagen icónica ignora la riqueza de su propio contenido), Octavio Paz agrega algo muy raro dentro de la tradición española: un vivo interés por otras culturas. Su estancia en la India le llevó a romper con un ombliguismo que separa aún a España de los países europeos vecinos. A sus calas en el mundo mesoamericano anterior a Cortés, añadirá a partir de mediados de los sesenta del pasado siglo una lectura incitativa del budismo y del tantrismo hindú. Desde la atalaya privilegiada de Nueva Delhi, se esforzó en ver nuestra cultura a la luz de otras culturas y enriquecer su visión de una y de otras. Como Lévi-Strauss, con quien manifestó hermosamente su deuda, Paz cumplió con lo que siempre he considerado la regla de la labor intelectual: la crítica de lo propio y el respeto de lo ajeno, en lo que tiene, claro está, de respetable.

*Vislumbres de la India* es la culminación de una larga empresa de conocimiento en la que los capítulos sobre Akbar y Gandhi, Buda y el Islam muestran el impulso vital del escritor para comprender y asimilar la abigarrada complejidad del subcontinente indostánico. La apertura intelectual de Octavio Paz es la de un europeo imantado por el saber desinteresado de otras áreas culturales. El tradicional ensimismamiento español, que nos condujo, como advirtió con lucidez Américo Castro, a ser objetos de estudio en lugar de ser sujetos de él, realza su singular excepción: mientras el análisis de nuestra historia, arte y literatura no puede prescindir de la ingente tarea de los hispanistas ingleses, franceses, alemanes o norteamericanos, la aportación española al conocimiento de la cultura e historia de Inglaterra, Francia, Alemania o Estados Unidos resplandece por su ausencia. El Octavio Paz estudioso de las corrientes religiosas, intelectuales, literarias y artísticas de Asia encarna un caso ejemplar de diálogo intercultural, diálogo tan precioso como exótico en un ámbito como el hispano cuyo comprensible afán de europeización y de modernidad toma a menudo por desdicha el sendero más corto: seguir, como el resto del mundo, las modas y corrientes de la pseudocultura global norteamericana.

La pasión crítica impregna el ensayo y la poesía de Octavio Paz. En un agudo y esclarecedor examen de los filmes de nuestro compatriota mexicano-español Luis Buñuel, escribía: "A veces un artista logra traspasar los límites de su arte [y] encuentra sus equivalentes más allá de su mundo". La observación es certera pues el universo cinematográfico de Buñuel enlaza no sólo con el surrealismo y Galdós, sino también con los grabados de Goya y ciertas expresiones teatrales y religiosas del barroco español e hispanoamericano. En corto: trasciende los géneros establecidos por la didascalia tradicional.

Como otros contemporáneos suyos, entre los que yo me cuento, Octavio Paz se sintió a menudo incómodo respecto a la compartimentación de aquéllos: su poesía era el fruto de su experiencia social y vital y de una lectura crítica de la tradición europea e incluso hindú y japonesa, pero sus ensayos se hallaban igualmente "habitados por la poesía", de acuerdo con la fórmula que el jurado que me otorgó este premio acuñó generosamente al hablar de mis novelas. *El mono gramático* nos brinda un texto híbrido y deslumbrante, que obliga al lector a plantearse la pregunta: ¿es relato, es poesía, es ensayo? En verdad, se trata de las tres cosas a un tiempo, y esa imbricación y solapamiento de las fronteras del canon y la belleza del lenguaje confieren una sensación de frescura y libertad al recorrido aguijador de sus páginas. Hablando de un mundo ajeno con la fuerza de la visión y no la rutina del conocimiento, Paz no deja de hablar de sí mismo. Como dijo de Fernando Pessoa, "los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía".

Demorarme en la labor poética de Octavio Paz haría de mi intervención un interminable discurso. Las distintas etapas que van de *Libertad bajo palabra*, pasando por *Ladera este* y *Vuelta*, a sus últimas obras, ofrecen una sorprendente conjunción de aparentes rupturas con una continuidad soterrada. La voz del poeta es inconfundible: nacida de "un ahora y un aquí sin nadie" aspira "a recuperar el lenguaje como una realidad total". De ella surgen constelaciones de poemas "unidos en admirable trabazón y concierto", si se me permite la acronía de citar respecto a él palabras de Sor Juana. Sólo añadiré que Octavio Paz, con Vallejo, Cernuda y José Ángel Valente, compone el grupo de poetas en lengua española del siglo XX del que me siento más próximo y que más querido me es. La narración (*¿Águila o sol?*) o el teatro (*La hija de Rappaccini*) son transfigurados en otra cosa por el fulgor de su material verbal. Paz vivió por la palabra, sobrevive en ella y nos acompaña a todos en ese lapso fugaz que nos queda.

Tampoco cabe en el espacio de este discurso el examen de sus escritos políticos y de su contribución decisiva a la actual vitalidad de la vida cultural mexicana a través de publicaciones como *Plural* y *Vuelta*, cuyo contenido a veces polémico, pero siempre estimulante, completa su biografía. Octavio, junto a Carlos Fuentes, se alza como una de las figuras cumbres de la literatura no sólo mexicana e iberoamericana sino española y universal. A lo largo de más de tres décadas fue para mí un insustituible maestro, inspirador y amigo. En el decurso de sus viajes y los míos coincidimos en París, Madrid, Valencia, Berlín, Nueva York y hablamos extensamente de literatura y política, de lo divino –los dioses griegos, aztecas e hindúes– y de lo humano e inhumano. A raíz de su lectura de mi texto autobiográfico *Coto vedado*, me escribió una carta bellísima, la mejor apreciación crítica del libro que he leído hasta hoy, condensando en una treintena de líneas lo que el gremio profesional de Sansueña, pese a su garrulería o tal vez a causa de ella, no alcanzó a expresar. Recuerdo sobre todo nuestro último encuentro en el hotel Lutetia, cuando, no obstante la enfermedad que le minaba, habló de nuestros amigos comunes y de la asfixia del texto literario por el producto editorial, con su habitual lucidez, pero teñida de melancolía.

La importancia de Paz en el mundo literario mexicano está a la vista de todos: poetas como José Emilio Pacheco o Tomás Segovia, novelistas como Salvador Elizondo, Vicente Leñero o Juan García Ponce, ensavistas del fuste de Krauze y Monsiváis, pueden dar testimonio de la incidencia, a veces por contraste, de una labor que se extiende durante más de seis décadas en sus propias obras y en su postura ética respecto a los problemas de la literatura y la sociedad.

Pero quisiera, antes de concluir, evocar aún a vuelapluma la estrecha y privilegiada relación de Octavio Paz con España. Su participación juvenil en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura reunido en Valencia en plena guerra civil –y cuyo cincuentenario celebramos juntos– nos da la medida de su compromiso con la democracia, experiencia que le marcó de forma muy similar a la de Luis Cernuda. En México mantuvo un fecundo contacto con la diáspora republicana y acogió en sus publicaciones a algunos de sus más valiosos representantes, de Max Aub y León Felipe a Ramón Xirau. Hoy su pasión crítica alienta la creación de nuestros poetas, desde Pere Gimferrer y José Miguel Ullán a Sánchez Robayna, Masoliver Ródenas, Juan Malpartida y Jordi Doce, por citar tan sólo a unos pocos. Recordaré asimismo el papel precursor de Julián Ríos

en la difusión de la obra de Paz en España con la edición de *Solo a dos voces*, así como con numerosos textos narrativos en los que da rienda suelta a su singular creatividad. Ellos son la expresión de una literatura española opuesta al conformismo y estulticia del mundo oficial y la garantía de su supervivencia en los comienzos, bastante sombríos por cierto, de nuestro tercer milenio.

Hace treinta y pico de años, fue la mano amiga de Joaquín Mortiz la que acogió mi obra prohibida en España por la censura franquista, y México sigue siendo, para mí y para muchos narradores, ensayistas y poetas españoles, esa gran nación hospitalaria, abigarrada y heterogénea, prodigiosamente viva, cuyo contacto, en virtud de la convergencia de la intimidad y la distancia, nos procura esa mirada exterior, periférica, necesaria al conocimiento global de nosotros mismos. Como en 1939, México atrae a su ámbito a los intelectuales que están a la escucha de las voces de un mundo más vasto y contradictorio –con sus terribles desigualdades sociales y el problema aún pendiente de las comunidades indígenas– que el del espacio peninsular: es nuestra segunda patria.

Me permitiré ahora devolver la palabra a Octavio Paz, mediante la lectura de su poema "Ciudad de México", este palimpsesto urbano que sólo los arqueólogos y poetas alcanzan a descifrar:

Ciudad de México

VUELTA

Voces al doblar la esquina
voces
entre los dedos del sol
sombra y luz
casi líquidas.
Silba el carpintero
silba el nevero
silban
tres fresnos en la plazuela.
Crece
se eleva el invisible
follaje de los sonidos.
Tiempo
tendido a secar en las azoteas.

Estoy en Mixcoac
En los buzones
se pudren las cartas.
Sobre la cal del muro
la mancha de la buganvilla
aplastada por el sol
escrita por el sol
morada caligrafía pasional.
Camino hacia atrás
hacia lo que dejé
o me dejó.
Memoria
inminencia de precipicio
balcón
sobre el vacío.

Camino sin avanzar
estoy rodeado de ciudad.
Me falta aire
me falta cuerpo
me faltan
la piedra que es almohada y losa
la yerba que es nube y agua.
Se apaga el ánima.
Mediodía
puño de luz que golpea y golpea.
Caer en una oficina
o sobre el asfalto
ir a parar a un hospital
la pena de morir así
no vale la pena.
Miro hacia atrás
ese que pasa
ya no es sino bruma.

[*Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional, n. 627, Madrid, septiembre de 2002.]

Mario Vargas Llosa

# El lenguaje de la pasión

A la muerte de André Breton, Octavio Paz, en el homenaje que le rindió, dijo que hablar del fundador del surrealismo sin emplear el lenguaje de la pasión era imposible. Lo mismo podría decirse de él, pues, a lo largo de su vida, sobre todo las últimas décadas, vivió en la controversia, desatando a su alrededor adhesiones entusiastas o abjuraciones feroces. La polémica continuará en torno a su obra, ya que toda ella está impregnada hasta las heces del siglo en que vivió, desgarrado por la confrontación ideológica y las inquisiciones políticas, las guerrillas culturales y la vesania intelectual.

Vivió espléndidamente sus ochenta y cuatro largos años, zambullido en la vorágine de su tiempo por una curiosidad juvenil que lo acompañó hasta el final. Participó en todos los grandes debates históricos y culturales, movimientos estéticos o revoluciones artísticas, tomando siempre partido y explicando sus preferencias en ensayos a menudo deslumbrantes por la excelencia de su prosa, la lucidez del juicio y la vastedad de su información. No fue nunca un diletante ni un mero testigo, siempre un actor apasionado de lo que ocurría en torno suyo y una de esas *rara avis* entre las gentes de su oficio que no temía ir contra la corriente ni afrontar la impopularidad. En 1984, poco después de que una manifestación de perfectos idiotas mexicanos lo quemara en efigie (coreando, frente a la embajada de Estados Unidos: "Reagan rapaz, tu amigo es Octavio Paz"), por sus críticas al gobierno sandinista, coincidí con él: en vez de deprimido, lo encontré regocijado como un colegial. Y tres años más tarde no me sorprendió nada, en Valencia, en medio de un alboroto con trompadas durante el Congreso Internacional de Escritores, verlo avanzar hacia la candela remangándose los puños. ¿No era imprudente querer dar sopapos a los setenta y tres años? "No podía permitir que le pegaran a mi amigo Jorge Semprún", me explicó.

Pasar revista a los temas de sus libros produce vértigo: las teorías antropológicas de Claude Lévi-Strauss y la revolución estética de Marcel Duchamp; el arte prehispánico, los haikús de Basho y las esculturas eróticas de los templos hindúes, la poesía del Siglo de Oro y la lírica

anglosajona; la filosofía de Sartre y la de Ortega y Gasset; la vida cultural del virreinato de la Nueva España y la poesía barroca de Sor Juana Inés de la Cruz; los meandros del alma mexicana y los mecanismos del populismo autoritario instaurado por el PRI; la evolución del mundo a partir de la caída del Muro de Berlín y el desplome del imperio soviético. La lista, si se añaden los prólogos, conferencias y artículos, podría continuar por muchas páginas, al extremo de que no es exagerado decir de él que todos los grandes hechos de la cultura y la política de su tiempo excitaron su imaginación y le suscitaron estimulantes reflexiones. Porque, aunque nunca renunció a esa pasión que bulle entre líneas aun de sus más reposadas páginas, Octavio Paz fue sobre todo un pensador, un hombre de ideas, un formidable agitador intelectual, a la manera de un Ortega y Gasset, acaso la más perdurable influencia de las muchas que aprovechó.

A él le hubiera gustado, sin duda, que la posteridad lo recordara ante todo como poeta, porque la poesía es el príncipe de los géneros, el más intenso, como él mostró en sus hermosas lecturas de Quevedo y de Villaurrutia, de Cernuda, Pessoa y tantos otros, o en sus admirables traducciones de poetas ingleses, franceses y orientales. Y él fue un magnífico poeta, sin duda, como descubrí yo, todavía de estudiante, leyendo los fulgurantes versos de "Piedra de sol", uno de los poemas de cabecera de mi juventud, que siempre releo con inmenso placer. Pero tengo la impresión de que buena parte de su poesía, la experimental principalmente (*Blanco, Topoemas, Renga*, por ejemplo), sucumbió a ese afán de novedad que él descubrió en sus conferencias de Harvard (*Los hijos del limo*) como sutil veneno para la perennidad de la obra de arte.

En sus ensayos, en cambio, fue acaso más audaz y original que en sus poemas. Como tocó tan amplio abanico de asuntos, no pudo opinar sobre todos con la misma versación y en algunos de ellos fue superficial y ligero. Pero, incluso en esas páginas pergeñadas a vuelapluma sobre la India o el amor, que no dicen nada demasiado personal ni profundo, lo que dicen está dicho con tanta elegancia y claridad, con tanta inteligencia y brillo, que es imposible dejarlos a un lado. Fue un espléndido prosista, uno de los más sugestivos, claros y luminosos que haya dado la lengua castellana, un escritor que modelaba el idioma con soberbia seguridad, haciéndole decir todo lo que se le pasaba por la razón o por la fantasía –a veces, verdaderos delirios razonantes como los que chisporrotean en *Conjunciones y disyunciones*–, con una riqueza de matices y sutilezas que convertían sus páginas en

un formidable espectáculo de malabarismo retórico. Pero, a diferencia de un Lezama Lima, ni siquiera cuando se abandonó al juego con las palabras sucumbió en la *jitanjáfora* (como llamó Alfonso Reyes al puro verbalismo, sin nervio y sin hueso). Porque él amaba tanto el significado conceptual como la música de las palabras, y éstas, al pasar por la pluma, siempre debían decir algo, apelar a la inteligencia del lector al mismo tiempo que a su sensibilidad y a sus oídos.

Como nunca fue comunista, ni compañero de viaje, y jamás tuvo el menor empacho en criticar a los intelectuales que, por convicción, oportunismo o cobardía fueron cómplices de las dictaduras (es decir, las cuatro quintas partes de sus colegas), éstos, que envidiaban su talento, los premios que le llovían, su presencia continua en el centro de la actualidad, le fabricaron una imagen de conservador y reaccionario que, me temo, va a tardar en disiparse: los carroñeros han comenzado ya a ensañarse con sus despojos. Pero la paradójica verdad es que, en lo político, desde su primer libro de ensayos, de 1950, *El laberinto de la soledad*, hasta el último dedicado a este tema, de 1990 (*Pequeña crónica de grandes días*), el pensamiento de Paz estuvo mucho más cerca del socialismo democrático de nuestros días que del conservadurismo e, incluso, que de la doctrina liberal. De las simpatías trotskistas y anarquistas de su juventud marcada por el surrealismo evolucionó luego hasta la defensa de la democracia política, es decir, del pluralismo y el estado de derecho. Pero el mercado libre le inspiró siempre una desconfianza instintiva –estaba convencido de que anchos sectores de la cultura, como la poesía, desaparecerían si su existencia dependía sólo del libre juego de la oferta y la demanda– y por ello se mostró a favor de un prudente intervencionismo del Estado en la economía para –sempiterno argumento socialdemócrata– corregir los desequilibrios y excesivas desigualdades sociales. Que alguien que pensaba así, y que había condenado con firmeza todos los actos de fuerza estadounidenses en América Latina, incluida la invasión de Panamá, fuera equiparado con Ronald Reagan y fuera víctima de un acto inquisitorial, dice leguas sobre los niveles de sectarismo e imbecilidad que alcanzó el debate político al sur del río Grande.

Pero es cierto que su imagen política se vio algo enturbiada en los últimos años por su relación con los gobiernos del PRI, ante los que moderó su actitud crítica. Esto no fue gratuito, ni, como se ha dicho, una claudicación debida a los halagos y pleitesías que el poder multiplicaba hacia él, con el ánimo de sobornarlo. Obedecía a una convicción, que Paz defendió con argumentos coherentes, aunque yo la

creo errada –a ello se debió el único diferendo que levantó una sombra fugaz en nuestra amistad de muchos años. Desde 1970, en su espléndido análisis de la realidad política de México, *Posdata*, sostuvo que la forma ideal de la imprescindible democratización de su país era la evolución, no la revolución, una reforma gradual emprendida al interior del propio sistema mexicano, algo que, según él, empezó a tener lugar con el gobierno de Miguel de la Madrid y se aceleró luego, de manera irreversible, con el de su sucesor, Salinas de Gortari. Ni siquiera los grandes escándalos de corrupción y crímenes de esta administración lo llevaron a revisar su tesis de que sería el propio PRI –esta vez simbolizado en el actual presidente Zedillo– quien pondría fin al monopolio político del partido gobernante y traería la democracia a México.

Muchas veces me pregunté en estos años por qué el intelectual latinoamericano que con mayor lucidez había autopsiado el fenómeno de la dictadura (en *El ogro filantrópico*, 1979) y la variante mexicana del autoritarismo podía hacer gala en este caso de tanta ingenuidad. Una respuesta posible es la siguiente: Paz sostenía semejante tesis, menos por fe en la aptitud del PRI para metamorfosearse en un partido genuinamente democrático, que por su desconfianza pugnaz hacia las fuerzas políticas alternativas, el PAN (Partido Acción Nacional) o el PRD (Partido de la Revolución Democrática). Nunca creyó que estas formaciones estuvieran en condiciones de llevar a cabo la transformación política de México. El PAN le parecía un partido provinciano, de estirpe católica, demasiado conservador. Y el PRD un amasijo de ex priistas y ex comunistas, sin credenciales democráticas, que, de llegar al poder, probablemente restablecerían la tradición autoritaria y clientelista que pretendían combatir. Toquemos madera para que la realidad no confirme este sombrío augurio.

Como todos lo dicen, yo también me siento impulsado a decir que Octavio Paz, poeta y escritor abierto a todos los vientos del espíritu, ciudadano del mundo si los hubo, fue asimismo un mexicano raigal. Aunque, confieso, no tengo la menor idea de lo que eso quiera decir. Conozco muchos mexicanos y no hay dos que se parezcan entre sí, de modo que, respecto a las identidades nacionales suscribo con puntos y comas la afirmación del propio Octavio Paz: "La famosa búsqueda de la identidad es un pasatiempo intelectual, a veces también un negocio, de sociólogos desocupados". Salvo, claro está, que ser mexicano raigal quiera decir amar intensamente a México –su paisaje, su historia, su arte, sus problemas, su gente–, lo que, por cierto, volvería tam-

bien mexicanos raigales a un Malcolm Lowry y a un John Huston. Paz amó a México y dedicó mucho tiempo a reflexionar sobre él, a estudiar su pasado y disfrutar su presente, a analizar a sus poetas y sus pintores, y en su obra inmensa México centellea con una luz de incendio, como realidad, como mito y como mil metáforas. Que este México sea seguramente mucho más fantaseado e inventado por la imaginación y la pluma de un creador fuera de serie que el México a secas, sin literatura, el de la pobre realidad, es transitorio. Si de algo podemos estar seguros es de que, con el paso inexorable del tiempo, aquel abismo se irá cerrando, que el mito literario irá envolviendo y devorando a la realidad, y que, más pronto que tarde, fuera y dentro, México será visto, soñado, amado y odiado, en la versión de Octavio Paz.

[Mario Vargas Llosa, *El lenguaje de la pasión*, El País, Madrid, 2001.]

Horacio Costa

# *Poiesis* y política: el modelo intelectual de Octavio Paz

Hace unos cuantos días, la asamblea municipal de Karl-Marx Stadt, centro industrial de Sajonia, en Alemania del este, por mayoría de votos decidió devolver a la ciudad su antiguo nombre: Chemnitz. El hecho es doblemente significativo: en primer lugar, afirma el peso de la identidad local en una de las regiones más convulsionadas de la historia moderna. Ese cambio de nombre nos hace comprender, también, que la Nueva Europa, que se está forjando ante nuestros ojos, probablemente será una comunidad en la que la idea de Estado-nación, fruto de un proceso que se afirma en la víspera del Renacimiento y que llega a nuestros días, tendrá que ser sustituida por la de región y por la de comunidad plurinacional. Ante el gobierno centralizado, defensor de un espacio nacional para mayor provecho de las clases que en él son hegemónicas –sean éstas representadas por burguesías exclusivistas o por burocracias amorales–, vemos cómo se levanta un gobierno comunal que, en las nuevas condiciones históricas, reacciona contra las constricciones a las que estaba sometido, restableciendo su afinidad histórica e ideológica con el gobierno ciudadano de la *polis* de la antigüedad. La nueva Karl-Marx Stadt, agotada en la flor de sus cuarenta y cinco años, cede su lugar a la vieja Chemnitz, que muestra sorprendentes señales de vitalidad, con sus ocho siglos de existencia.

En segundo lugar, esta sustitución asume otra dimensión, esta vez simbólica, si nos detenemos a observar que el antiguo nombre de la actual Chemnitz llevaba consigo una connotación nítidamente "internacionalista". La fiebre de cambio de topónimos que se dio después de la Revolución de Octubre y, en la Europa del este, en la posguerra, no obedece, al menos en apariencia, al mismo orden de fenómenos que hizo a Alejandro y Constantino rebautizar Rhacotis y Bizancio por Alejandría y Constantinopla –y dígase de paso, que hizo al sultán Mehmed II sustituir el nombre de esta última ciudad por Estambul, en 1453. Cada uno de esos potentados, a pesar de que sus conquistas hacían más grandes las fronteras de sus fes religiosas y sus sistemas políticos, buscaba su gloria personal, o la de su dinastía, sus validos, su guardia, sus jenízaros. El uso del nombre de Karl Marx en una ciu-

dad industrial, gesto que difícilmente contaría con la aprobación del filósofo que jamás aceptó el término "marxismo" mientras vivía, sin embargo, está íntimamente ligado a la ideología que se propuso como emancipatoria del proletariado, del hombre común, exactamente para acabar con los delirios de los poderosos que suelen cambiar nombres de ciudades, como si de montería, según su gusto. Que los hijos y nietos de los proletarios que, en principio, habían sido los beneficiarios de la instauración de ese sistema internacionalista y emancipador quieran ahora volver a llamar a su ciudad con el topónimo que fue robado a sus padres o abuelos en un típico acto de arbitrio del poder, no nos puede dejar de cautivar. Entre las cuatro paredes que asisten a la vida de una familia, Chemnitz nunca fue Karl Marx Stadt; más allá de la dudosa realidad de los letreros, de los discursos de ocasión y de la cartografía de los mapas contemporáneos, Karl Marx Stadt nunca sustituyó a Chemnitz en el ámbito de la realidad mayor, menos autoevidente pero más poderosa, que rige el ritmo interior de la colectividad y funda la psicología de la grey.

Hace cerca de doscientos años, en la estación de posta de Chemnitz, un anciano proveniente de Bohemia hacía su correspondencia rumbo a Turingia. Era Giacomo Casanova, quien intentó emplearse como bibliotecario en la corte ducal de Weimar. Al llegar a esta ciudad, descubrió que la posición ya estaba ocupada por un escritor residente: Goethe. El paisaje de esta región de Alemania, detestado por el cortesano Casanova, es también el que favoreció la formación del *Sturm und Drang*, movimiento que, como pocos, extendió su influencia sobre los destinos literarios de medio mundo. También, los operarios textiles de Chemnitz fueron los primeros en organizarse en Alemania, solidarizándose con las pésimas condiciones de vida de los trabajadores de las minas de la vecina Silesia. Chemnitz, como cualquier lugar de Europa del este y como todo paisaje vivido en cualquier parte del mundo, está imantada de presencias, voces y ecos de voces de hombres y de mujeres que se sobreponen, con sus pasiones, sus ideas e ideales, miedos y limitaciones, creando una dimensión hondamente humana.

El gesto de llamar Chemnitz a Karl Marx Stadt se armonizaba con una visión del mundo finalista, que se instauró en la realidad de modo mesiánico y se plantó en el devenir como una utopía realizable. En el caso de Europa del este, el tránsito entre la proyectada utopía y la distopía realizada se dio en el corto periodo de dos o tres generaciones. Lo que, en su origen, se presentaba como una alternativa a los modelos civilizatorios hasta entonces conocidos, se reveló como una

forma, renovada y antigua, de barbarie. En vez de la *polis*, tuvimos satrapías; en vez de Fidias, enormes cabezas de líderes, fundidas en bronce o esculpidas en piedra, que hoy los ciudadanos retiran de los espacios públicos. En vez de discursos políticos reales, tuvimos arengas; en vez de la palabra que ilumina y analiza, tuvimos la que la obnubila, tergiversa y, servilmente, elogia. En vez del poeta y el ciudadano, tuvimos funcionarios y el líder máximo: la patética figura del "conductor" y su esposa "científica".

Regresemos, una última vez, al simbolismo de la sustitución del nombre de Karl Marx Stadt por Chemnitz: lo que pretende la comunidad que vuelve a llamar a su ciudad con el nombre ancestral es devolver a la circulación social la dimensión humana antes referida, la pluralidad de tiempos, perfiles, trazos y voces, que el nuevo orden instaurado en la posguerra, con su interpretación reductiva de la historia, intentaba proscribir de la vida colectiva. Esta reivindicación del pasado se da menos en función de la restauración nostálgica de una tradición que en nombre de la integración psíquica del *corpus* social consigo mismo: es una medida que la comunidad toma para volverse más saludable, es una forma autoterapéutica; tanto como un acto político, es un acto poético. Implica la superación pragmática de una distopía fundada en la retórica del internacionalismo y del mito de la revolución.

Las transformaciones mundiales que presenciamos merecen un epíteto caro a los barrocos: son "prodigiosas". En su candencia, podemos minimizar el hecho de que, como todos los procesos sociales, ellas se gestan en una suma de espacios individuales y públicos, en el universo de la vida cotidiana y en el de la cultura. Cuando afloran y hacen historia, es porque ya están preñadas de historia. Sobre todo en su periodo de gestación, la contribución de los intelectuales es, desde todos los ángulos, fundamental. En un mundo en que la globalización se acelera y se convierte en su característica primordial, la coincidencia no conoce límites geográficos o lingüísticos: está aquí y allí, como el éter de los antiguos; como la velocidad de la luz, absorbe las diferentes dimensiones en las que nos insertamos y de las cuales nuestros sentidos nos indican sólo una.

Dos son las condiciones necesarias e indisolubles entre sí para que la aventura de la conciencia se dé; la libertad y la crítica. La primera, lo sabemos todos, no es un derecho dado, sino un derecho adquirido por cada uno de los individuos: la libertad es, tanto como la crítica, una actividad. La segunda, un atributo central de toda modernidad, es la forma en que se traduce la libertad en el lenguaje. Para que es-

ta aventura de la conciencia individual se afirme en circunstancias óptimas y pueda enraizarse en la dimensión colectiva, un tercer factor, no inseparable de los primeros pero cuya presencia los complementa, debe ser agregado: me refiero aquí a la pulsión poética, que parte de la percepción individual de lo real o lo virtual y articula, como elemento de fondo, al lenguaje crítico en libertad.

Estamos reunidos para estudiar la obra de Octavio Paz. En ella, como un todo, y en particular en los ensayos políticos que abordaré, estos tres factores se encuentran en posición de notable equilibrio. En estos ensayos, percibimos un hombre que ejerce activamente su libertad; en ellos identificamos un ciudadano que, a través del ejercicio crítico, encuentra su forma de radicación y de relativización de la historia; en ellos se transparenta un poeta que dialoga con su tiempo y se expone al mundo que le fue dado vivir. Ya sea por los valores en los que se fundamenta, ya sea por la capacidad de participación social, como forjadora de opinión en el ámbito de un proceso de cambios vertiginosos, la obra de Octavio Paz asume un perfil definitivo: ejemplo de libertad y crítica articuladas por la poesía, se vuelve un instrumento de liberación.

Liberador de conciencias y, como tal, desconstructor de mitos, Octavio Paz representa, otrosí, en el contexto de la cultura latinoamericana actual, un ejemplo de conciliación. Me referiré primero a la conciliación que se procesa entre su escritura poética y la ensayística; más adelante volveremos, bajo otro punto de vista, a la idea de conciliación como elemento estructurador de su obra.

Política y *poiesis*, cara bifronte de la condición humana, salvo contadas excepciones en las últimas generaciones de escritores latinoamericanos, estuvieron disociadas o, al contrario, indebidamente entrelazadas. El énfasis dado en separado a los impulsos político y poético generó, por un lado, estudios de ciencia política que rara vez superaron la marca de la coyuntura y, por otro, expresiones poéticas intimistas que, aunque aptas para problematizar el discurso subjetivo del individuo en la sociedad, acataron la triste división del trabajo intelectual entre hombre político y hombre sensible, que se opera en la época contemporánea. En oposición a esto, el entrelazamiento de estos discursos llevó a la escritura de textos que denotan la ausencia de un raciocinio claro en relación a las cuestiones sobre las que se inclinan, privilegiando antes la crónica política que el ensayo. Asimismo, implicó en la afirmación de una poesía autodefinida como comprometida que, a su vez, en nombre de la "concienciación social", abdi-

caba del aspecto lúdico y de la preocupación formal, inherentes a toda actividad artística.

En un caso o en otro, la perdedora de esta falsa oposición, o de esta no menos falsa confusión, fue la cultura latinoamericana como un todo y, especialmente, su definición como producto de la intercomunicación y el libre ejercicio de los discursos creativo y crítico, que refuta las limitaciones epistemológicas impuestas por una visión atomizada de la cultura y que, por lo tanto, afirma una tradición antípoda a esta compartimentación, a la cual es propio llamar humanística.

En este sentido, una vez más, la obra de Octavio Paz puede ser vista como un punto de equilibrio entre las posiciones antes mencionadas. En las dos modalidades discursivas que aquí consideramos, sentimos una mutua, y fértil, contaminación, sin que esto lleve a que el margen de diferencia, dictada por los géneros escriturales específicos y por la posición del autor *vis-à-vis* la materia tratada, entre cada una de ellas se borre. En su producción poética observamos, una y otra vez, un sustrato de conciencia histórica –"Piedra de sol", por ejemplo, conforma un momento clave en su poesía– tanto como en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, biografía en la cual la reconstitución y el análisis histórico de la *forma-mentis* barroca juega un papel fundamental, percibimos la articulación poética que, como es obvio, va más allá de la mera "literariedad" del texto y establece un instrumento de percepción y ahondamiento en la materia temporal, que se refleja, como no es menos obvio, en el uso del lenguaje.

En la obra de Paz lo "extraliterario" se armoniza, sin fundirse, a la materia literaria, y viceversa. En vez de privilegiar un texto "experimental" o "híbrido", o de buscar la fusión en un *continuum* verbal entre la escritura poética y el ensayo político, Octavio Paz, tomando como punto de apoyo una concepción global de su obra, trabaja en el nivel de la conciliación entre estas formas discursivas. La construcción de su obra alrededor de este paradigma hace eco, antes que a las posiciones bipolares mencionadas, al momento de fundación del humanismo occidental: la doble actividad, política y poética, de un poeta divisor de aguas, Dante, que escribe el tratado *De monarchia* inmerso en la mundividencia, los embates y las expectativas de su tiempo, tratado éste que complementa, en muchos aspectos, la visión cósmica de su *Divina comedia*. La presuposición ética de integración, en la figura del poeta, de las actividades de crítica política y de escritura poética, nos permite identificar en Dante el arquetipo de la "familia espiritual" en la cual se inserta Octavio Paz, obra y hombre.

Liberación y conciliación, política y *poiesis*: aquí está el núcleo del modelo intelectual de Octavio Paz. En seguida me referiré, resumidamente, a los tópicos que me parecen más importantes en sus ensayos políticos. Me limitaré a esta vertiente de la producción paciana por considerar que este espacio es insuficiente para hacer el juego entre su producción poética y su ensayística política. Debido al mismo motivo, en vez de optar por seguir cronológicamente y por separado, obra por obra, la evolución de su pensamiento político, aludiré a él según un patrón alternativo y sincrónico. Para ello, imaginé una lectura sintetizadora que se entrelaza con las circunstancias biográficas del poeta, a partir de tres momentos importantes de su vida. Una salvedad en cuanto al procedimiento crítico que aquí desarrollaré: si éste parece funcionar para la materia tratada, no diría lo mismo si, en vez de la ensayística de Paz, me ocupase de su producción poética. Tengo presente que ésta, aunque sea fruto de una vivencia individual es, al mismo tiempo, transubjetiva y autorreferencial; como dice Paz, "la poesía se escapa de la historia y del lenguaje aunque ambos sean su necesario alimento".[1]

Los momentos emblemáticos en la vida de Paz que escogí tienen un valor común: representan tres "nacimientos" que llevan, interrelacionados, a la consolidación de su conciencia histórico-política y temporal. Son éstos su nacimiento propiamente dicho, en 1914; su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en Valencia, en 1937, y su estancia, como diplomático, en la India, entre 1962 y 1968. Por lo tanto, es sólo por obedecer a un principio expositivo que consideraré, en seguida, estos tres momentos en forma secuencial. En el esquema que seguiré, las fechas mencionadas, aunque cronológicamente sucesivas, se mezclan, se sustituyen o se anulan, en su recurrencia, su alternancia o su fuga: son, para usar una expresión del propio Paz, "signos en rotación". Alrededor de ellas percibimos una combinatoria en la cual estas fechas, consideradas individualmente o en una vinculación binaria o triádrica, y siempre en una relación interna de tensión irradiante, funcionan como núcleos aglutinadores de la forma de conciencia que aquí nos interesa. En cuanto al modelo intelectual antes apuntado, al cual fundamentan valores estables –el valor ético de liberación y el estético de conciliación– que no hacen más que perfilarse y definirse con ni-

[1] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 135.

tidez creciente a lo largo de la obra de Paz según un vector de integración progresiva, la rotación de estos "signos" representaría la otra cara: es la puerta para el vértigo y el caos, la invitación a la desintegración en un universo inestable. Aquí podemos comprender la naturaleza profunda de la ensavística política de Paz: además de corresponder al impulso de participación ciudadana en la historia, común a todos los poetas "integrales", ella es parte primordial de su esfuerzo personal para hacer dialogar, en su obra, la instancia de la integración, nominada por los valores éticos y estéticos que conforman su modelo, con la de desintegración, impuesta por el canto de sirena de la realidad histórica "objetiva". Una vez más, vemos presente el principio de la conciliación, en una segunda acepción, como me referí anteriormente. En *El laberinto de la soledad* el poeta resume de la siguiente manera lo que venimos diciendo:

> La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras hermosas y durables con la sustancia real de esa pesadilla. O dicho de otro modo: transfigurar esta pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante, de la realidad disforme por medio de la creación.[2]

La fecha de 1914 corresponde al nacimiento de Octavio Paz para una relación que difícilmente se estabiliza en cualquiera de las ecuaciones políticas hasta ahora experimentadas por América Latina: modernidad y tradición. En aquellos años, México atravesaba un periodo especialmente turbulento en su historia. Las posiciones ideológicas más importantes que caracterizan la explosión que conocemos como la Revolución mexicana –que fue, como señala Paz, tanto una "revolución" burguesa, como una "revuelta" popular–[3] eran la "modernizadora", urbana, liberal-positivista, o para decirlo en una palabra, *histórica*, y la "tradicionalista", que hoy llamaríamos "fundamentalista", o incluso *mítica*, que expresaba, de modo menos teórico que práctico, la idea de supresión de la historia no sólo como positividad, sino también como progresión. Curiosamente, estas dos posiciones estaban presentes y en conflicto en el núcleo familiar de Paz: su abuelo apoyó por un periodo al régimen del general Porfirio Díaz; su padre representó

[2] Ibid., p. 94.

[3] Véase Claude Fell, "Vuelta a *El laberinto de la soledad* (conversación con Octavio Paz)", *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 114 y ss.

los intereses del líder campesino Emiliano Zapata en los Estados Unidos.[4] Como vemos, el tema de la relación entre modernidad y tradición, central en toda la obra ensayística de Paz, estaba dibujado, de forma dialéctica, por un abuelo "histórico", formado por las certezas "científicas" del siglo pasado, y un padre "mítico", que descubre la "verdadera" cara de la Revolución mexicana en el sentido de una búsqueda de un origen lejano y absoluto. La posición que Paz adoptará delante de esta oposición no podría dejar de ser *crítica*.

Así, en su crítica de la modernidad está implícita otra crítica, complementaria, de la tradición, y viceversa. En sus ensayos, Paz desmontará la retórica de la "modernización" y juzgará las huidizas nociones de mundo "desarrollado" y "subdesarrollado". Antes que nada, Paz desnuda la modernidad de su carácter de novedad e indica su aspecto providencialista:

> Las ideas que constituyen a la modernidad desde hace más de doscientos años y que integran lo que puede llamarse la *tradición del futuro* han perdido no sólo gran parte de su prestigio universal sino que incluso muchos dudan de su coherencia y de su valor. El progreso era una idea no menos misteriosa que la voluntad de Alá para los musulmanes o la Trinidad para los católicos pero movió las almas y las voluntades durante dos siglos. Hoy nos preguntamos: ¿progreso hacia dónde y para qué?[5]

El sentido de esta operación es denunciar la modernización como uno de los mitos centrales, y por lo tanto ineludibles, del mundo contemporáneo, y afirmar el derecho de cada uno de los pueblos de encontrar su propio camino para una modernidad efectiva "como los otros países de América Latina", apunta Paz, "México debe encontrar su propia modernidad. En cierto sentido, debe inventarla".[6] Al mito auxiliar de la modernización, el del desarrollo, que en su aplicación se reveló inefectivo o aun perjudicial en más de un contexto, propone un sustituto eficaz: la democratización ("El desarrollo por el desa-

[4] "Mi abuelo materno fue un periodista y escritor conocido. Luchó contra la intervención francesa y fue partidario de Porfirio Díaz, aunque al final de su vida se opuso al viejo dictador. Mi padre participó en la Revolución mexicana y fue representante de Zapata en los Estados Unidos" (Rita Guibert, "Octavio Paz", *Pasión crítica*, cit., p. 64).

[5] Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979, pp. 66-67.

[6] Ibid., p. 99.

rrollo benefició únicamente al capitalismo extranjero y nacional [...]. Por eso la meta inmediata sigue siendo *democratización*", dice en *El ogro filantrópico*).[7] Como vemos, para Paz la modernización pasa por una solución menos técnica que política: antes que vertical, es horizontal, antes que monológica, es dialógica y comunal.

Implícitamente, ya estamos situados en la crítica de la tradición según Octavio Paz. No me refiero aquí a este tópico a partir de un punto de vista global, que considera la afloración conjunta de todas las tradiciones para formar un *paideuma* universal, por primera vez en la historia de la humanidad. De modo particular, quiero ocuparme del análisis que hace sobre los orígenes de la cultura política iberoamericana, que conformaría, con relación al modelo "moderno", desarrollado en Europa del norte, otra tradición –que Paz repetidamente llama "excéntrica"–, que organiza la inserción de la América ibérica en la historia occidental.

El análisis de la tradición política iberoamericana, para él, asume un aspecto doble: por un lado, en cuanto definición de las formas de gobierno y administración y de las tendencias religiosas y culturales, es propicia para una crítica objetiva de trazos explícitos. En este proceso, los aspectos que Paz define como fundamentales son la monarquía absoluta y el estado patrimonial, en conjunto con la ortodoxia religiosa y el neotomismo. Estas formas, todas premodernas, se corresponden para erigir una tradición conservadora, cerrada al exterior y refractaria a la idea de cambio. Al referirse a México y, sin embargo, proyectando su análisis a un proceso continental cuyas diferencias regionales, *mutatis mutandis*, reiteran estos trazos, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Octavio Paz dice:

> Nueva España era una sociedad más fuerte, próspera y civilizada que Nueva Inglaterra, pero era una sociedad cerrada no sólo al exterior sino al porvenir. [...] El dilema que se presentó a los criollos mexicanos al otro día de la Independencia era tal vez insoluble: la continuidad condenaba la nación a la inmovilidad y el cambio exigía la ruptura brutal, el desgarramiento. Continuidad y cambio no eran términos complementarios sino antagónicos e irreconciliables.[8]

[7] Ibid., p. 131.

[8] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 67.

Por otro lado, el poeta apunta el carácter difuso de una "historia oculta", de una intrahistoria, perceptible no tanto en un orden factual como en una tradición implícita, apta para una lectura subjetiva. México, con sus pirámides, sus iglesias descomunales y sus monolitos a los proceres de la Independencia y líderes de la Revolución, no sólo permite como sugiere el poeta una interpretación de esta tradición subrepticia a la luz de una racionalidad "otra" que la que habitualmente preside a la escritura historiográfica. En el ensayo que completa *El laberinto de la soledad*, *Posdata*, el cual es un esfuerzo de comprensión arquetípica de la matanza de Tlatelolco, en 1968, Paz afirma: "la historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible".[9]

Notemos, en este pasaje, que para el poeta esta historia o esta tradición paralela, justamente por estar viva, no se confunde con el inmovilismo: antes que conformar una "esencia" inmutable, que afirmaría un fatalismo o una sobrevalorización de la tradición sobre los destinos de la sociedad, delinea una tendencia cuya característica principal es preservar un sentido de temporalidad propio. De la misma manera que esta tendencia apunta a una visión arquetípica –que, en el caso de la matanza de Tlatelolco, sería la reincidencia del rito sacrificial prehispánico–, esta visión, sujeta a "metamorfosis" y a "cambios", genera, ella también, un plano cuyo movimiento varía de aquel que nos indica la consideración de los procesos históricos según su materialidad, que suele ser el objeto de la historiografía. Así, la consideración del poeta de una continuidad intrahistórica no se confunde con la asunción de un "destino manifiesto"; en vez de eso, abre caminos para una percepción totalizadora, en la cual la razón crítica se ejerce, aunque desnudada de su máscara logocéntrica.

El punto de vista que organiza el análisis de la tradición política iberoamericana en Paz, incluso al no atenerse solamente a una lectura de trazos explícitos, afirma no sólo su independencia intelectual con relación al discurso analítico "positivo", así como traduce, por esto mismo, un valor central en su lectura de la tradición: es la confirmación de una heterodoxia, si tomamos como referencia el pensamiento político convencional.

La reivindicación de la heterodoxia en Paz tiene un carácter "funcional": afirmar la vertiente "abierta" en una tradición "cerrada". Asimismo, apoya de forma directa el sentido de su análisis sobre el

[9] Octavio Paz, *Posdata*, Siglo XXI, México, 1970, p. 115.

movimiento explícito o implícito de la materia histórica en la formación de la tradición política, análisis que resulta el valor transformacional de esta última. En pocas palabras, una tradición que es pasible de ser captada en su intimidad o puede abrirse o, lo que es más probable, ya se encuentra, al menos parcialmente, abierta. Al contrario de lo que algunas veces se consideró, su estudio de la tradición política mexicana –y, en ciertos aspectos, iberoamericana– está fundamentado antes por una operación pragmática y liberadora que por un arraigo en lo irracional. Lo que busca Paz es transformar la tradición en memoria. En este contexto, podemos comprender la posición del poeta frente a un proceso histórico actual: la formación de una comunidad norteamericana. En su reciente libro de ensayos políticos, *Pequeña crónica de grandes días*, señala:

> La anormal persistencia de ciertas lesiones históricas [...] no es signo de vigor sino de incertidumbre e inseguridad. Es una dolencia psíquica no menos perniciosa que la pérdida de la memoria histórica. Asimilar el pasado, inclusive las derrotas, no es olvidarlo: es trascenderlo.[10]

Si en el pensamiento político de Paz, a la "modernización" corresponde la "democratización", a la "tradición" corresponde su "relativización".

Pasemos al tema siguiente: el "nacimiento" de Paz para uno de los mayores conflictos de nuestro tiempo: Estado y sociedad, temas que se vinculan a los anteriores y se relacionan con el *motto* de este ensayo: la sustitución del nombre de Karl Marx Stadt por Chemnitz.

La idea que justificó al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en Valencia fue la de hacer posible a la comunidad intelectual "progresista" de la época solidarizarse con un pueblo que resistía a la violencia del fascismo. A los veintitrés años, convidado por Pablo Neruda, Paz asiste al evento como uno de los representantes mexicanos.[11] En la España de la guerra civil, se expone

[10] Véase Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 51.

[11] Junto con los escritores Carlos Pellicer y José Mancisidor. Tanto la obra poética de Octavio Paz, recién iniciada con *Luna silvestre* y *Raíz del hombre*, como su idealismo político juvenil, demostrado por su ida a Yucatán en 1937 para fundar una escuela para hijos de obreros y campesinos –*poiesis* y política– garantizaron a Paz los requisitos para su presencia en el Congreso.

a una doble coyuntura: por un lado, es testigo del abandono de la facción republicana por las potencias capitalistas y comienza a comprender la fragilidad del Estado liberal frente a los regímenes agresivos de derecha e izquierda; esto lo lleva a percibir la afinidad profunda entre fascismo y totalitarismo, a partir de la identificación del rasgo autoritario que aproxima las ideologías aparentemente opuestas. Por otro lado, presencia un capítulo más de la difícil coexistencia entre vida intelectual y política que permanece hasta la época actual. El II Congreso tenía como predecesor el de París, en el cual la escisión entre los defensores de la libre expresión artística y los partidarios del internacionalismo soviético se definió con la famosa polémica Breton-Aragon. A partir de su aproximación al primer grupo, Paz reconoce en la libre expresión artística y en la valorización del espíritu crítico los antídotos para las recetas de participación de los intelectuales en el proceso político, preconizadas por el direccionismo jdanovista, con su concepción organicista de la *intelligentsia* como parte de la "vanguardia del proletariado", así como también la propuesta estética de "realismo socialista". Bajo la máscara humanitaria, lo que este direccionismo pretendía era establecer la adhesión de la intelectualidad internacional a la vía revolucionaria. Cincuenta años después, al escribir sobre el II Congreso y señalando que su grandeza moral residía en la fraternidad y la generosidad, Paz se pregunta sobre su debilidad, asociándola a la "perversión del espíritu revolucionario".[12] Colmado de ideología revolucionaria hasta aquel momento, es a partir del II Congreso y del pacto Hitler-Stalin, que Paz comienza a refutar la idea de revolución política dirigida.

Ahora nos interesa verificar su análisis del Estado contemporáneo. Me referiré primero a los dos sistemas que rigieron bipolarmente los destinos de la humanidad en el periodo de la Guerra Fría.

En su análisis de Estados Unidos y de la Unión Soviética, Paz señala un trazo común y una contradicción particular y central en cada uno. El trazo común: su carácter de "novedad histórica". Sus contradicciones respectivas: una doble cara, en el sistema norteamericano, que le da su realidad al mismo tiempo republicana e imperial; la oposición, en el sistema soviético, entre una casta que se confunde con el Partido y la burocracia, y una sociedad industrial, en una ecuación escindida entre la ideología que fundamenta el sistema y la realidad en la cual ella se traduce. Asimismo, subraya en ambos su "dependen-

[12] O. Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, cit., p. 102.

cia del futuro", que se origina en ideologías salvacionistas: la puritana, hija de la Reforma, y la marxista-leninista, heredera del paneslavismo zarista.

Como nos aclara Octavio Paz en el ensayo "El espejo indiscreto", Estados Unidos es "una democracia plutocrática" y una "república imperial". Sobre la primera de estas paradojas, señala que "la plutocracia provoca y acentúa la desigualdad; a su vez, la desigualdad convierte en quimeras las libertades políticas y los derechos individuales".[13] Sobre la segunda, dice que se desdobla "entre lo que son interiormente los Estados Unidos: una democracia, y lo que son en su acción hacia el exterior: un imperio. Libertad y opresión son las caras opuestas y complementarias de su ser nacional".[14]

En otro ensayo, "La democracia imperial", Paz se cuestiona sobre la ausencia de una metahistoria en Estados Unidos, lo que podría explicar su dificultad constitutiva de inserción en la comunidad internacional: "[En Estados Unidos] El bien común no consiste en una finalidad colectiva o metahistórica sino en la coexistencia armoniosa de fines individuales. ¿Pueden vivir las naciones sin creencias comunes y sin una ideología metahistórica?"[15]

Más adelante, en el mismo ensayo, Paz vuelve a señalar la contradicción básica del sistema norteamericano, remitiéndose a su fundación:

> El acto (y el acta) de fundación [...] se repite sin cesar en toda su historia: cada uno de sus episodios se define no frente al pasado sino frente al futuro. [...] Pero los Estados Unidos no están en el futuro, región inexistente: están aquí y ahora, entre nosotros, los pueblos extraños de la historia. [...] Así, la contradicción de la sociedad norteamericana contemporánea: ser un imperio y ser una democracia, es resultado de otra más honda: haber sido fundada contra la historia y ser ella misma historia.[16]

[13] Véase O. Paz, "El espejo indiscreto", *El ogro filantrópico*, cit., pp. 67-68. El trecho citado sigue así: "Cierto, la plutocracia norteamericana [...] es creadora de abundancia y sí puede aligerar y aliviar las injustas diferencias entre los individuos y las clases. Pero lo ha hecho trasladando las desigualdades más escandalosas a los países subdesarrollados".

[14] Ibid., p. 68.

[15] Véase Octavio Paz, "La democracia imperial", *Tiempo nublado*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 37.

[16] Ibid., pp. 38-39.

A su vez, sobre la Unión Soviética, Paz dirá que su novedad reside menos en su estructura económica que en su naturaleza política. En unas páginas escritas hace diez años e inspirado en Besançon y Castoriadis, como en su análisis de Estados Unidos se había inspirado en Tocqueville, Paz diría que la Unión Soviética es tanto una "ideocracia" –un sistema que gravita en torno a una ideología, que se vuelve más real que la realidad misma– como una "estratocracia" –un sistema en el cual las actividades militares son las primordiales. Por un lado, "lo más real, los hombres, está al servicio de una abstracción ideológica", por otro, "entre todas las desigualdades de esa sociedad quizá la más impresionante es la desproporción entre el nivel de vida de la población [...] y la enorme potencia militar del Estado". Aparte de la cuestión terminológica, para Paz el simulacro que se planteó como el "socialismo real" nunca se confundió con un socialismo sin adjetivos. En vez de eso, el resultado de la revolución bolchevique es una sociedad que reproduce la imagen del Partido, cuyos modelos históricos, discordantes de la retórica que éste maneja, son "la Iglesia y el Ejército: sus miembros son clérigos y soldados; su ideal de comunidad, el convento y el cuartel", a lo que agrega: "el cemento de la fusión entre el orden religioso y el orden militar es la ideología".[17] En la Unión Soviética, Paz señala la transformación de ideología en doctrina, cuya versión canónica es la del poder central. "Como en las teocracias de la Antigüedad, el sistema comunista realiza la fusión entre el poder y la idea",[18] dice. La elevación de ideología política a doctrina universal implica, desde luego, la afirmación de una visión metahistórica. Ideología y doctrina se confunden para formar un único vector: plasmar las estructuras plurales de la historia a un proyecto metahistórico singular.

En diferentes momentos de su obra ensayística, Paz desarrolla una lectura sobre la naturaleza y la crisis del sistema soviético. Su análisis de la perversión del ideal socialista en dictaduras burocrático-militares fue por muchos años excepción entre los intelectuales latinoamericanos, preparados por el fermento de la ortodoxia religiosa antes para absorber paquetes ideológicos que para confrontarlos con las realidades por ellos creadas. Sus análisis sobre la Unión Soviética resultaron correctos a la luz de los acontecimientos actuales. No quiero, aquí, repetir sus puntos de vista, una vez que ya los utilicé cuando me re-

[17] Véase "El imperio totalitario", en ibid., pp. 61-63.
[18] Ibid., p.71.

ferí al simbolismo de la sustitución del nombre Karl Marx Stadt por Chemnitz. Vale afirmar, sin embargo, su duda cuando apunta que el "fin de un sistema" no necesariamente significa el "fin de un imperio".[19]

Si el derrumbe del Estado comunista, si no en su realidad localizada, al menos como modelo vigente en un plano internacional, es hoy patente, si observamos en la Unión Soviética la reducción de su metahistoria a historia, nos falta saber cómo Estados Unidos se acomodará a la historia despojados de una metahistoria. Viejos y nuevos agentes históricos –Europa u Oriente, el llamado "Tercer Mundo" y minorías nacionales o étnicas en todo el orbe– proponen a los dos sistemas hasta hoy centrales la inserción definitiva de ambos a la historia, independientemente de la existencia o la inexistencia en ellos de una metahistoria.

Por otro lado, la transformación del Estado soviético –"prodigiosa", más también histórica– no significa, por sí sola, el cambio estructural, bienhechor, necesario, en la relación Estado-sociedad en el mundo que vivimos. "La Unión Soviética puede estrechar sus lazos con el continente y convertirse en un inmenso mercado para los europeos. [...] Confieso, sin embargo, que me interesa más el sesgo que podrían dar a su política los Estados Unidos."[20] En *El ogro filantrópico* Paz señala:

> El Estado moderno [...] es una máquina que se reproduce sin cesar. En los países de Occidente, lejos de ser la dimensión política del sistema capitalista, una superestructura, es el modelo de las organizaciones económicas; las grandes empresas y negocios, a imitación suya, tienden a convertirse en Estados e imperios más poderosos que muchas naciones. En los últimos cincuenta años no hemos asistido a la esperada socialización del capitalismo sino a su paulatina pero irresistible burocratización.[21]

A este travestismo del Estado en la época contemporánea –que la actual tendencia de disminución del aparato estatal puede antes reforzar que resolver– a su sed de inmiscuirse, sutilmente, bajo la forma del capitalismo burocrático o, más avasalladoramente, bajo la égida del burocratismo militar, en distintos espacios sociales, a duras penas po-

[19] Éstos son los títulos de dos ensayos reunidos en *Pequeña crónica de grandes días*, cit.
[20] Ibid., pp. 40-41.
[21] Véase O. Paz, "El ogro filantrópico", *El ogro filantrópico*, cit., p. 85-86.

demos percibir, en correspondencia, una transformación de la sociedad. Si eventos como el de la sustitución del nombre en Karl Marx Stadt nos indican que la realidad internacional está cambiando, nada nos garantiza que la recién recobrada identidad de la vieja Chemnitz no pierda su sentido en un mundo en el que tanto los nombres de las ciudades como los de los individuos son intercambiables, si no superfluos.

En la obra de Paz no encontramos soluciones para esta problemática; tal vez valiese la pena recordar que su obra es crítica y propedéutica antes que autoritaria y conclusiva. A pesar de esto, algunas nociones en ella elaboradas a partir de su estancia en la India, que el poeta llama "la otra versión del mundo indo-europeo",[22] nos puedan dar luz acerca de eso. Me refiero al tercer "nacimiento" de Paz, que yo sintetizaría en los pares dicotómicos y estrechamente vinculados entre sí que son: revolución-revuelta y temporalidad lineal-pluralidad temporal.

Dos son los eventos mayores que la estancia en la India propicia a Paz, el primero de ellos relativo al hemisferio de su pensamiento, el segundo al de su vida emocional: la percepción de Occidente como una totalidad –en la que tiene cupo la vertiente "excéntrica" latinoamericana–, y el encuentro con el amor, que lo lleva a la realización de su vida sentimental.[23] El hombre que, inmerso en la experiencia de la alteridad que posibilita la integración amorosa, vivida en plenitud por vez primera, es el mismo que no duda en definir, a partir de su exposición a la alteridad civilizacional que ocupa la India en su visión de mundo, el rasgo dominante del Occidente cristiano. En *Corriente alterna*, esta caracterización está planteada de la siguiente forma:

> El modelo de Occidente es la unidad indivisible, trátese de la metafísica (el ser), de la psicología (el yo) o del mundo social (la nación, la clase, los cuerpos políticos). Un modelo que, por lo demás, no corresponde a la realidad y que ésta destruye continuamente [...]. La unidad es plural, contradictoria, en perpetuo cambio e insustancial.[24]

[22] En Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 48.

[23] Me refiero al casamiento del poeta con Marie-José Tramini, bajo un árbol sagrado *nim*, en un "jardín de lecciones metafísicas", en 1964.

[24] En Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 17ª ed., 1988, p. 132.

Más adelante, compara esta situación con la de la India:

> El pensamiento de Occidente arranca de la idea de sustancia, cosa, elemento, ser; el de la India de la relación, la interpenetración, la interacción, el flujo. Por eso define a lo Absoluto como cesación del cambio, esto es, como cesación de la relación y de la acción. La India no niega el Ser: lo ignora. Niega el cambio: es *maya*, ilusión. El pensamiento europeo no niega la relación: la ignora. Afirma el cambio: es el ser al desplegarse o manifestarse.[25]

Obviamente, la idea de "revolución", en este contexto, aparece como algo supinamente occidental. Al contrario de su sentido original –que "contiene la idea del tiempo cíclico y, en consecuencia, la de regularidad y repetición de los cambios"–, Paz apunta el valor semántico actual del término: "cambio brusco y definitivo", para agregar: "si ese cambio es definitivo, el tiempo cíclico se rompe y un nuevo tiempo comienza, rectilíneo. [...] La segunda acepción postula la primacía del futuro: el campo de gravitación de la palabra se desplaza del ayer conocido para el mañana por conocer".[26]

Todo esto está contenido en una expresión: concepción lineal de la historia. Ésta "contiene una triple exigencia", dice en *Conjunciones y disyunciones*. Parodiando la preceptiva dramática del neoclasicismo, de conocida raíz aristotélica, explica:

> La primera es la unidad de tiempo: un presente lanzado siempre hacia el futuro. La segunda es una trama única: la historia universal, se considere a ésta como la manifestación del Absoluto en el tiempo, la expresión de la lucha de clases o cualquier otra hipótesis semejante. La tercera es la acción continua de un personaje también único: la humanidad y sus máscaras sucesivas y transitorias.[27]

Contra esta concepción lineal y limitante, a la que caracterizan los valores de continuidad y de autorreproducción, así como la ilusión de regularidad, Octavio Paz identifica un cambio en el patrón temporal de Occidente, que lleva a la superación de la noción "finalista" de revolución y su sustitución por otra noción, más vieja, dúctil y abier-

[25] Ibid., p. 139.
[26] Ibid., p. 151.
[27] En O. Paz, *Conjunciones y disyunciones*, cit., p. 134.

ta, de revuelta. "La historia moderna ha cambiado de orientación y [...] asistimos a una verdadera *revuelta* de los tiempos", postula en *Corriente alterna*.[28] Los tiempos se rebelan frente al yugo del futuro; el resultado de esta crisis es la revalorización de la noción de *revuelta social*, entendida como el lugar por excelencia de afirmación de la pluralidad de agentes y de tiempos sociohistóricos: "La pluralidad de protagonistas ha mostrado [...] que la trama de la historia también es plural: no es un línea única sino muchas y no todas ellas rectas. Pluralidad de personajes y pluralidad de tiempos en marcha hacia muchos *dondes*".[29]

Esta revuelta es "mundial, pero no es ecuménica".[30] No cede, por lo tanto, a un espejismo de la universalidad, a la reducción a una regla general. En aquélla caben todas las direcciones y todos los particularismos, aunque esto conlleve la resurrección de tradiciones o religiones, nacionalismos o localismos. Con la crisis del futuro y el fin del mito de la revolución, antes que cíclico, el diseño que nos presenta el devenir es multidimensional, fragmentario y contradictorio: es *plural* y, por eso mismo, no mítico e irreducible a una configuración mitologizante. Como en el caso de Chemnitz en los días de hoy, futuro, pasado y presente son única interrogación, cuyo significado mínimo es el de indicarnos que nos encontrarnos frente a "otro tiempo".

"¿Cuál puede ser la contribución de la poesía en la reconstitución de un nuevo pensamiento político?", preguntó Paz en la entrega del premio Tocqueville, el año pasado. "No ideas nuevas sino algo más precioso y frágil: la memoria", indica. "Por la voz del poeta *habla* [...] la *otra* voz."[31] Para el "otro" tiempo que empezamos a experimentar, esta voz "otra", que en sí relativiza las nociones de tiempo y de individuo, de proceso y de ser, volverá, probablemente, a ocupar su antiquísimo papel de referencia.

Cuando, al comienzo, señalé el modelo intelectual de Octavio Paz –liberación y conciliación, política y *poiesis*–, establecí dos valores para conciliación, reservando para el final de este ensayo apuntar el segundo valor de liberación. Producto de su crítica frente a los ideologemas políticos dominantes en la época cuya superación presencia-

[28] En O. Paz, *Corriente alterna*, cit., p. 207

[29] En O. Paz, *Conjunciones y disyunciones*, cit., p. 134.

[30] En O. Paz, *Corriente alterna*, cit., p. 196.

[31] En *Poesía, mito, revolución* (respuesta a la entrega del premio Alexis de Tocqueville, precedida por los discursos de François Miterrand, Alain Peyrefitte y Pierre Godefroy), Vuelta, México, 1989, p. 69.

mos, en conjunción con una percepción aguda del principio poético que en ella se concilia, la obra de Paz ejemplifica una vía de liberación del imaginario. Más todavía, en ella la conciliación entre los impulsos político y poético convierte la liberación del imaginario en memoria, en una memoria no factual pero poética. El contacto con esta obra fecunda transforma al lector tanto en el plano intelectual como en aquel de su vivencia de lo imaginario.

Por esto, ahora podemos regresar a la plaza de Chemnitz hace cerca de doscientos años, en donde a un costado, en la estación de posta, un anciano nostálgico del viejo orden inmutable espera proseguir su viaje. En el espacio abierto, hombres, mujeres y niños tienden la lana y la seda sobre estacas y tendederos, mientras comentan las noticias de Francia y se quejan de sus salarios. Bajo las arcadas de la plaza, otros ciudadanos hacen cuentas con los comerciantes; cerca del surtidor, gansos salidos de un lienzo de Chardin graznan su atemporalidad; el sol del mediodía consume todo en su vapor.

En esta mañana, en Weimar, un poeta, receptivo a las tempestades y a los impulsos de su tiempo, escribe.

[*Anthropos*, n. 14, 1992.]

Fernando Claudín

# La función del intelectual[1]

Se ha hablado de Octavio Paz como uno de los máximos poetas y escritores de nuestro tiempo. Yo quisiera referirme a él como uno de los más eminentes pensadores y ensayistas de esta época dramática e incierta que nos ha tocado vivir. Referirme a su visión del mundo actual expresada en términos histórico-políticos, en la que subyacen y afloran graves interrogantes filosóficas y, desde luego, una permanente preocupación moral. Una visión que se asienta –es importante subrayarlo– en un saber enciclopédico. No sólo en el campo que le es más propio –la poesía, la literatura–, sino también en el de la historia, la política, la cultura en su dimensión más amplia, desde la antigua hasta la moderna. Octavio Paz me recuerda a los grandes pensadores de la Ilustración, a su insaciable curiosidad intelectual, a su afán de conocimiento universal. Cosa no muy frecuente en estos tiempos de pequeñas o grandes especializaciones.

Me parece que en esta faceta de la obra de Octavio Paz se refleja en sumo grado su concepción del intelectual. A su juicio, "las dos misiones del intelectual moderno son, en primer término, investigar, crear y transmitir conocimientos, valores y experiencia; en seguida, la crítica de la sociedad y de sus usos, instituciones y política". Creo interpretar correctamente esta idea de Paz sobre la función del intelectual diciendo que la crítica de Octavio Paz, cualquiera que sea el campo en que se ejercite, se asienta en una investigación, un serio estudio, de la materia en cuestión, que con frecuencia sorprende por su amplitud y profundidad; y también –hay que decirlo– por la modestia con que se expresa. Todo lo cual es muy de agradecer en esta época, cuando tanto abunda la crítica superficial o demagógica, además de petulante.

En segundo lugar, esta vertiente histórico-política de Octavio Paz se basa en una concepción de la relación entre moral e historia, moral y política, particularmente fecunda, que excluye unilateralismos y con-

[1] Intervención en la Semana del Autor, dedicada a Octavio Paz, celebrada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana en mayo de 1988.

serva permanentemente la inevitable tensión conflictiva entre ambas categorías. La ética de la convicción y la ética de la responsabilidad, según la conocida dicotomía weberiana, son asumidas en la obra de Paz con una voluntad permanente de integración, de superación de la antinomia. "Cierto", dice Paz, "no puede haber visión del otro, es decir, visión de la historia, sin una moral, –pero ésta no puede reemplazar la auténtica visión histórica." A su juicio, "la herida de Occidente ha sido la separación entre moral e historia". En Estados Unidos –dice– "esa división ha adoptado dos expresiones paralelas: empirismo por un lado y, por el otro, abstracciones morales", ninguna de las cuales "puede oponerse con eficacia a la lepra moderna: la confiscación, en los países comunistas, y en muchas otras naciones, de la moral por una pseudonecesidad histórica". Y Octavio Paz llega a esta conclusión fundamental: "El secreto de la resurrección de las democracias –y así de la verdadera civilización– reside en restablecer el diálogo entre moral e historia. Esta es la tarea de nuestra generación y de la siguiente".

Yo quisiera adentrarme más concretamente en la aplicación que Paz hace de su idea del intelectual y de su concepción sobre la relación entre moral e historia, moral y política, examinando dos temas que han constituido en él una preocupación permanente, y no por casualidad sino por referirse a dos realidades, estrechamente interrelacionadas, que figuran entre las de máxima influencia en nuestro siglo: en el terreno de las ideas, el marxismo; en el de las formaciones sociales, ese nuevo sistema, sin precedentes históricos, nacido en la segunda década del siglo: el sistema soviético.

Respecto a este segundo tema, todos sabemos que la crítica de los sistemas totalitarios, y en especial de su modelo más integral (en el sentido de englobar más totalmente a todas las esferas de la realidad social: economía, política, ideologías, cultura, moral) –el sistema soviético o estalinista, como le queramos llamar– ha sido una constante de la trayectoria intelectual y política de Octavio Paz. Y sabemos también que ello ha servido de fundamento para muchos de los sambenitos que se le han colocado como enemigo del socialismo y adepto del "imperialismo". Pero el conocimiento objetivo, sin prejuicios, de la obra intelectual de Octavio Paz, así como de sus posiciones políticas, muestra la inconsistencia de esas acusaciones. Sin hablar ya de la crítica y condena a las dictaduras latinoamericanas, en Octavio Paz tenemos uno de los críticos más lúcidos de la sociedad norteamericana. Junto a una justa valoración de su democracia –la primera de la modernidad– la

puesta en relieve de sus contradicciones internas, sociales: de la contradicción entre el carácter democrático de la sociedad norteamericana y el papel imperial que desempeña en el mundo. Encontramos en Octavio Paz una crítica acerba de Occidente con fórmulas que dibujan un panorama nada idílico: crecimiento hipertrófico del Estado, actitud insolidaria hacia los países pobres, modestia de los proyectos frente a la magnitud de los problemas, ideología del proceso como sucedáneo de la religión, que ha conducido a una encrucijada. Todo lo cual no significa, como alguien ha dicho, que Paz no esté ni de un lado ni del otro: está netamente, rotundamente, por la libertad como condición esencial del ser humano, con la democracia como único sistema político en el que esa libertad puede ser garantizada. No idealiza la democracia, no la considera una panacea, pero sabe que el sistema democrático es el único en el que la sociedad –una realidad esencialmente conflictiva y que no puede dejar de serlo– puede tener cauces abiertos de expresión y vías legales, pacíficas, de superación de sus conflictos. La futilidad de las acusaciones a Octavio Paz se revela justamente, de manera evidente, en sus críticas al marxismo y al sistema soviético, a las que ahora voy a referirme.

Paz ha explicado en numerosas ocasiones que su crítica al experimento soviético no es un ataque al socialismo como ideal de una sociedad más justa y libre.

> Es inexacto decir –afirma– que la experiencia soviética condena al socialismo. La planificación de la economía y la expropiación de capitalistas y latifundistas no engendran automáticamente el socialismo, pero tampoco producen inexorablemente los campos de trabajo forzado, la esclavitud y la deificación en vida del Jefe. Los crímenes del régimen burocrático son suyos y bien suyos, no del socialismo.

Es cierto, reconocía Paz, que bajo el sistema soviético Rusia se convirtió en una potencia industrial, pero con métodos que fueron la negación misma del socialismo. Paz no estuvo nunca entre los que identificaron socialismo y sistema soviético. Eran los dirigentes soviéticos, y durante mucho tiempo gran parte de la izquierda occidental, los que sostenían tal identificación. Durante mi reciente estancia en Moscú un intelectual soviético, destacado protagonista de la *perestroika*, me decía: "mira, en esto que llamamos 'socialismo real' lo que hay de real no es socialismo y lo que hay de socialismo no es real". No

otra cosa dice Paz, pero desde hace más de treinta años: las frases antes citadas pertenecen a 1951. En una entrevista de 1977 el entrevistador le preguntaba qué alternativa tenía si rechazaba la solución socialista. Con su estilo paciente y tranquilo Octavio Paz repetía una vez más que no rechazaba el socialismo:

> Al contrario, el socialismo es, quizá, la única salida racional a la crisis de Occidente. Pero, por una parte, me niego a confundir el socialismo con las ideocracias que gobiernan en su nombre en la URSS y en otros países. Por otra parte, pienso que el socialismo verdadero es inseparable de las libertades individuales, del pluralismo democrático y del respeto a las minorías y a los disidentes.

Lo mismo dicen ahora los protagonistas de la *perestroika,* pero diez años después. Verdad es que ya entonces lo decían también los disidentes, pero pocos en la izquierda occidental les concedían crédito y atención. En una palabra, la *perestroika,* ese gran proceso de autocrítica y reforma de la sociedad soviética, cuya trascendencia mundial no es necesario subrayar, viene a confirmar la clarividencia intelectual de Octavio Paz y revela la miopía, cuando no la mala fe, de sus detractores.

Me parece importante ahora destacar que los juicios de Octavio Paz sobre el sistema soviético no se basaban en simples reacciones morales, sino en un conocimiento de esa realidad mundial nacida en 1917, porque en su opinión –como ya vimos– la moral "no puede reemplazar a la auténtica visión histórica". Y, efectivamente, en sus ensayos encontramos un análisis de las sucesivas interpretaciones críticas del sistema soviético. Desde Trotski a Bettelheim, pasando por Boris Suvarin, Bruno Rizzi, Burman, Kostas Papaioannou, Daniel Bell, Naville y tantos otros, las diversas tesis sobre la naturaleza de ese sistema han sido objeto de atención y estudio por parte de Octavio Paz. Su conocimiento del sistema soviético le permite comprender que pese a su apariencia de "gran mole de hielo y hierro" no es algo monolíticamente inmóvil y está minado por profundas contradicciones. En 1980 formula el siguiente juicio que se confirmaría plenamente cinco años después: "No es fácil saber cuál será la evolución de la sociedad soviética. Sí lo es prever que la contradicción que he descrito sumariamente va a acentuarse más y más en el futuro inmediato y que se agravará apenas desaparezca la generación de septuagenarios que hoy dirige la URSS". No podemos extendernos ahora en el análi-

sis que hace Paz de los múltiples aspectos de esa contradicción: entre los principios que invoca el sistema y la realidad social; entre la nueva clase dominante y la sociedad; entre el desarrollo industrial y el sistema político-económico; entre la hegemonía rusa y las nacionalidades no rusas; entre la dominación de Moscú y los movimientos de emancipación social y nacional en los países europeos del bloque soviético. A todo ello se refieren los análisis de Octavio Paz, y no de modo superficial. Y todo esto es lo que está hoy en la base de la actual crisis del sistema soviético. Citaremos un juicio más que revela la aguda conciencia de Paz respecto a lo que está sucediendo en la Unión Soviética, conciencia que es raro encontrar aun entre los intelectuales españoles y latinoamericanos: "Estoy seguro de algo: la suerte del mundo depende, en gran medida, de los movimientos de reforma y liberación en los países del Este. Allí pueden aparecer soluciones inéditas, nuevas".

En lo que respecta al marxismo encontramos en Octavio Paz una crítica que es también apropiación:

> El marxismo es parte de la herencia intelectual y moral de Occidente. Las contribuciones de Marx –y en menor medida las de Engels– han sido capitales, sobre todo en el campo de la historia y de la economía. No podemos renunciar a Marx como no podemos renunciar, en el campo de la economía, a Adam Smith o, en el de la historia, a Tocqueville. Además, el marxismo ha sido un pujante y profundo pensamiento crítico y moral; su influencia ha sido decisiva en la formación de la conciencia moderna. En este sentido, todos somos, de alguna manera, marxistas [...]. Por lo que a mí toca, cuando repaso mi vida intelectual y política me doy cuenta de que buena parte de ella ha sido un diálogo –con frecuencia polémico– con Marx y, sobre todo, con los marxistas. Leer a Marx refresca y vigoriza; es un ejercicio de intrepidez intelectual que nos enriquece. Cada generación tiene dos o tres grandes interlocutores. Para la mía, Marx es uno de ellos. Reconocer esto no implica cerrar los ojos ante las exorbitantes pretensiones filosóficas de ese pensamiento ni ante sus rasgos intolerantes y dogmáticos [...]. El marxismo ha sido, contradictoriamente, un pensamiento crítico y una ortodoxia. En la segunda mitad del siglo XX ha cesado de ser crítico y se ha convertido en un dogmatismo pseudo-religioso. Nos ayudó a pensar libremente y hoy es un obstáculo que impide la libertad de pensamiento.

(Del contexto en el que Octavio Paz formula este último juicio se deduce que está refiriéndose a la forma que el marxismo ha tomado en esta segunda mitad del siglo XX como ideología de Estado en los sistemas de tipo soviéuco, miméticamente reproducida por partidos comunistas o grupos afines de Occidente.) Y comparando el descrédito del marxismo en el siglo XX con el del neoplatonismo renacentista –que después de haber contribuido poderosamente, en el siglo XVI, al advenimiento de la época moderna, perdió más tarde su vigencia frente al pensamiento de Descartes y Newton– Paz hace una interesante observación:

> El descrédito del neoplatonismo fue de orden intelectual mientras que el del marxismo ha sido y es sobre todo moral y políuco. La críuca contemporánea del marxismo es semejante a la que hizo el marxismo al liberalismo burgués. Así como él opuso la realidad atroz de la sociedad capitalista a los principios e ideas que proclamaban sus códigos y constituciones, nosotros hemos enfrentado los regímenes que se dicen marxistas a los principios e ideas del marxismo. La contradicción no puede ser mayor ni más escandalosa.

Todo lo cual es muy lógico, no tiene nada de extraordinario, precisamente porque el marxismo no está fuera de la historia, y sus insuficiencias, como bien dice Paz, son las de las filosofías del siglo XIX. Como ellas, tiene límites históricos, es prisionero de sus orígenes.

> Marx pensó el *Otro* dentro de la cultura europea del siglo XIX. Marx reconoció a ese *Otro* en la clase obrera y comprendió así una de las contradicciones sobre la que se ha constituido la sociedad actual. Ahora sabemos que este esquema olvida –y cuando toma el poder las reprime– otras diferencias y oposiciones: los campesinos, la mujer, las nacionalidades oprimidas, las culturas sumergidas, el hombre subterráneo de Dostoievsky: el otro que es cada uno de nosotros, la sexualidad y su complemento contradictorio: la aspiración hacia lo divino, las creencias que llamamos irracionales, la poesía... en fin, todas esas zonas regidas por la excepción y la diferencia, el mundo de los *Otros* y de lo *Otro*. Ese *Otro* múltiple que Marx no pudo reconocer.

Pero, además, el marxismo

quiso ser, asimismo, por voluntad de sus fundadores, el instrumento de la clase universal, los obreros, para la gran tarea del cambio revolucionario de la sociedad. Desde este punto de vista, la doctrina se ha mostrado singularmente insuficiente. Los primeros sucesores de Marx, especialmente los marxistas alemanes y austriacos, creyeron siempre que entre la doctrina y la clase obrera había la relación que une a la mano con el martillo que le sirve, al mismo tiempo, para destruir y construir. Pero la clase obrera europea no quiso usar ese martillo y escogió otras formas de lucha. Lenin y los bolcheviques arrancaron el martillo a la clase obrera y se lo entregaron a su supuesta vanguardia, el partido comunista. Desde entonces, las deformaciones del marxismo han sido incontables [...]. Extraño destino. El marxismo, que fue pensado y diseñado como un arma de la clase obrera de los países industriales de Occidente, hoy es la ideología de las naciones atrasadas de la periferia, poco e insuficientemente desarrolladas, dependientes del exterior y con proletariados recientes poco numerosos. El marxismo fue un internacionalismo revolucionario que se propuso borrar las fronteras y acabar con el Estado: hoy es un nacionalismo y una estadolatría.

Así ha sido, en efecto, desde Rusia, que inició este camino, hasta China y otras naciones del llamado Tercer Mundo. Refiriéndose al caso que le es más próximo, el de América Latina, Octavio Paz señala que allí el marxismo

no es una doctrina sino una creencia y de ahí simultáneamente su ramplonería intelectual y su poder de contagio. No es la ideología de la clase obrera y menos aún de los campesinos, sino de una clase media exasperada y desesperada. A pesar de su vocabulario, es en el fondo un cientismo que mezcla, en altas dosis, nacionalismo, populismo y adoración del Estado.

Podría matizarse este último juicio con la observación de que en los últimos años crece el número y la importancia de intelectuales latinoamericanos que enfocan el marxismo en términos semejantes a los de Octavio Paz, procediendo a una crítica rigurosa de ese "leninismo" específico de América Latina y revalorizando los aspectos aún fecundos del marxismo original.

No es la ocasión para prolongar esta somera exposición –tal vez me he extendido ya demasiado– de cómo Octavio Paz es consecuente con

su idea de la misión del intelectual y con su concepción de la relación entre moral e historia, moral y política, al enfocar dos de las mayores realidades de nuestro tiempo: el marxismo y el sistema soviético. Dos temas que he escogido, obviamente, porque me siento con mayor competencia para tratarlos. Pero podríamos comprobarlo también si examináramos sus análisis de la sociedad norteamericana, de China, de la India, y no digamos de México. Veríamos el mismo esfuerzo de rigor, la misma lucidez, la misma fidelidad a su precepto de que el intelectual está obligado a conocer para juzgar, de que la crítica de la política y la historia no puede reducirse a abstractos juicios morales, aunque la moral sea un componente esencial de la crítica histórica. Hoy nos encontramos ante una gran encrucijada de la humanidad. Que se acreciente el peligro de autodestrucción –hecho completamente nuevo, sin precedentes en la historia humana– o que se produzca una gran mutación de signo positivo. "No sabemos", dice Octavio Paz en *Tiempo nublado*, "si saldrá de nuevo el sol." Pero en tiempos nublados, inciertos y preñados de riesgos, un pensamiento como el de Octavio Paz debe ser objeto de la máxima atención.

[*Letra Internacional*, otoño-invierno de 1988.]

Elena Poniatowska

## Las palabras del árbol

Durante toda la década de los ochenta nos atrapó un incómodo silencio que se inició en una comida en la torre de Relaciones Exteriores cuando me preguntaste:

–¿Qué estás haciendo?

–Una novela sobre Tina Modotti.

–¿Por qué ella?

–No la escogí, me cayó encima. Gabriel Figueroa quería hacer una película y me pidió que escribiera el guión.

Me explicaste que la habías conocido en la guerra de España, que era estalinista y por lo tanto nefasta.

El guión nunca se hizo, la película se la llevó el viento y me quedé con largas entrevistas a todos los que conocieron a Tina. Con ese material comencé a escribir una novela sobre su vida.

Publicaste en el número 82 de *Vuelta*, en septiembre de 1983, "Tina Stalinísima":

> A riesgo de desilusionar a alguna feminista, agrego que en algo se parecen Frida y Tina: ninguna de las dos tuvo pensamiento político propio. Al seguir una causa, siguieron a sus maridos y amantes. Nos interesan no como militantes, sino como "personas" complejas y pasionales. Sus figuras pertenecen más a la historia de las pasiones que a la de las ideologías.

A ese comentario tuyo se encadenó el de Philippe Chéron. Siguió una serie de opiniones adversas, en ocasiones agresivas, hacia una *Tinísima* que aún no nacía y habría de publicarse en agosto de 1992, nueve años más tarde.

Ya no nos vimos. Guillermo Haro te encontraba en El Colegio Nacional pero tú y yo nos evitamos.

Cuando fui a Berlín al festival Horizontes 84, en el que dijiste el discurso principal, Juan Goytisolo me preguntó:

–¿Nos vemos hoy en la noche en la cena para Octavio?

–Ni sabía yo de esa cena.

Cené salchichas con Manuel Puig. Le encantaban, eran su manjar favorito y le agradecí que me convidara. Pasamos la noche riéndonos.

Celia García Terrés, en México, nos reunió en torno a su mesa con Gabriel Zaid y Basia Batowska. Éramos muy pocos. Zaid y yo platicábamos cuando interrumpiste:

–Elena, por favor, quiero que Gabriel oiga lo que voy a decir.

Fueron las únicas palabras que me dirigiste en todo aquel tiempo.

Durante esos años te extrañé muchísimo. Miraba caer la lluvia en la cerrada del Pedregal. Mane, mi hijo mayor, viajó a París al Institut Pierre et Marie Curie; mis hijos más pequeños crecieron; con los años me hice más insegura, cada día tenía menos respuestas y las preguntas se volvían más apremiantes. Leí sin poder comentar contigo *Las trampas de la fe* y me encantó tu manera de pintar el Virreinato. Sentí que allí vivía. Llevé una especie de diario en el que apareces pero no volvimos a hablarnos.

Cuando te dieron el premio Nobel (¡al fin la Academia Sueca se hizo justicia a sí misma!), me alegré contigo, con nuestros amigos comunes y con toda la literatura hispanoamericana. Habías sido galardonado con todos los premios habidos y por haber, pero el Nobel era una promesa fallida que te perseguía desde varias décadas atrás. Me sentí orgullosa de ser tu "antigua amiga". Escribí con mucha emoción un artículo para *La Jornada*:

Una sillita al sol

*... busco sin encontrar, escribo a solas*
*no hay nadie, cae el día, cae el año,*
*caigo con el instante, caigo a fondo,*
*invisible camino sobre espejos*
*que repiten mi imagen destrozada,*
*piso días, instantes caminados*
*piso los pensamientos de mi sombra,*
*piso mi sombra en busca de un instante...*

Paz no busca, ya encontró. Paz vive su instante. Ha pisado su sombra y no camina a solas; su imagen se integra. Es el mismo que escribió el poema a un compañero muerto en el frente de Aragón, en 1937. Dice Juan Soriano: "Yo no sé por qué piensan que Paz ha cambiado; lo conozco desde siempre y siempre ha pensado lo mismo. El de 87 es el mismo que el de 37. No se desdice, o ¿es que entonces no lo conocían bien? Para mí, nadie en México ha sido tan

congruente consigo mismo". Para Soriano, Octavio Paz repetiría hoy:

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.

Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía.
Llevabas en los ojos, en el pecho,
tras el gesto implacable de la boca,
un claro sonreír, un alba pura.

Cuando lo conocí, Octavio tenía, como el joven camarada de Aragón, ojos de tierra sorprendida, ojos de árbol que pregunta. Paz invitaba a su casa a los jóvenes, a los no tan jóvenes, y a todos estimulaba entre risas y juegos. Le encantaban los juegos. Carlos Fuentes sentía por él una devoción ilimitada. Para todo lo citaba, como también recurría a otro pensador muy estimulante: Jorge Portilla, autor de *Fenomenología del relajo*. Paz, generoso, estaba dispuesto a encontrar el talento en todos. ¡Cuánta simpatía en sus ojos, cuánta atención afectuosa a cualquiera de nuestras babosadas! Lo llamábamos "El Poeta". Tenía sobre nosotros un ascendiente mágico. Su aura resplandecía, sus gestos ejercían una fascinación absoluta; su sonrisa era poesía. A través suyo, o quizá a pesar de él mismo, la poesía se cumplía en él –a expensas de él–, y yo sabía que era un gran privilegio escucharlo, que no podía distraerme, perder una sola de sus ideas; *Libertad bajo palabra* caía en un campo fértil. Le respondíamos jubilosos. Hace treinta y cinco años no había en él ni el menor asomo de arrogancia. Nos asumía por completo y hasta se responsabilizaba de nosotros y de lo que íbamos a hacer. Preguntaba: "¿En qué estás trabajando?" "Tráeme lo que estás escribiendo." "Lo tuyo, por más apresurado, por más malo, siempre tiene algo." "No lo publiques sin antes enseñármelo."

Años más tarde Octavio seguiría cargando con todo lo que hubiéramos querido ser, con todo lo que pudimos ser y no fuimos.

En *El laberinto de la soledad* escribió: "El adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la riqueza infinita del mundo". Hoy, Paz ha de sentirse como ese adolescente, suspenso en esta realidad que debe colmarlo.

En 1968 Paz renunció a ser embajador de México en la India

por la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco. En *Posdata* abundó en sus razones. Rebelde, fervoroso (al igual que Guillermo Haro, nunca fue vasconcelista), Paz supo conjugar poesía e historia. Con su postura avalaba a los estudiantes mexicanos y le daba continuidad a su propia actitud juvenil; su presencia en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en apoyo a la República española fue una muestra.

"País castellano y morisco, rayado de azteca": esta frase de Ramón López Velarde lo ha llevado a la universalidad, a la que apuntó también López Velarde. Hacia ella se encaminó Alfonso Reyes al decir que para ser provechosamente nacional hay que ser generosamente universal o, al revés volteado, que es lo mismo –los lugares comunes deben memorizarse al revés–, Vasconcelos con su raza cósmica, Sor Juana Inés de la Cruz con su amor a la ciencia, los grandes pintores de México, los anónimos artesanos de Chiapas y de Oaxaca, los constructores de pirámides, los tejedores que hilan poesía en la urdimbre de sus textiles, los alfareros que la moldean, los hombres y las mujeres que son como puños de tierra de nuestro país. Octavio Paz es una continuación de todos ellos. Sin Sor Juana, sin López Velarde, sin Reyes, sin los que tejen cestería, sin los que ensamblan los maderos de esta sillita al sol que para Paz es la felicidad, sin la riqueza fortuita de México, Paz no hubiera escrito "Piedra de sol" ni "Nocturno de San Ildefonso", ni su obra entera que abarca a la poesía y a la filosofía, a China, a Japón, a la India, a Grecia, a Góngora, a Quevedo, a Lope de Vega, a San Juan de la Cruz y a las formas populares.

Narciso moderno:
no se contempla,
se devora.
¿Narciso?
Más bien: Tántalo.

Se le distingue ahora con el Nobel. Se premia al personaje real, su consistencia física, su voz. Se honra al Paz batallador, discutidor, despectivo, ardiente, condenatorio, endiosado, iluminado, que siempre está buscando al interlocutor, al joven que le responda, a aquel con quien o contra quien pueda emprender un diálogo de iguales. Es sorprendente verlo –sin coincidir con sus ideas–, agresivo, móvil, lanzar sus dardos, acechar, opinar, decidir, zanjar, ven-

cer. Sin embargo, no logro reencontrar al que jugaba sentado sobre la alfombra de su casa.

Hablar frente al público significa siempre correr riesgos. Paz tiene setenta y seis años. A esa edad uno puede retirarse. Una vez, Manuel Gómez Morín me dijo que había ganado el derecho a disfrutar de su biblioteca y de sus nietos, que ya no quería meterse en líos. Paz se mete. Es cruel a veces. No permite la contradicción, pero busca la réplica. Busca al contrincante para derrotarlo. Se lanza. Hablar en voz alta es un riesgo, Paz lo corre. Argumenta. Puede o no convencer, no comprender a los demás, él sigue peleando. A veces me pregunto: ¿no peleará acaso contra sí mismo? ¿No peleará el poeta del sol contra el hombre público? Si hay un ser regido por las pasiones en nuestro país, ése es Octavio Paz. Y las pasiones son conservadoras. Al menos, dicen que conservan la juventud.

Del Paz que escribe, del gran Poeta, nos deslumbra su lúcido surrealismo que desata imágenes e ideas. Hace crecer árboles en sitios insospechados y pone sillitas al sol en la calle al atardecer.

Hoy, junto al Nobel, los mexicanos también podemos ofrecerle una sillita al sol para tardear en esta ciudad de fuerzas encontradas. El premio Nobel a Paz resarce el que nunca se le dio a Jorge Luis Borges, que lo merecía. Borges lo aplaudiría. Lo aplaudimos nosotros, los mexicanos. Paz nos hace un bien, honra a México. Su dimensión universal nos ensancha. Somos ahora un patio abierto al sol, una gran plaza soleada, nuestras piedras tienen memoria. Paz nos ha abierto las palabras y las ha lanzado al espacio. ¡Qué bueno para México! ¡Qué bueno para la lengua castellana!

Octubre de 1990

Fuiste a Suecia a recibir el premio. Leí ávidamente tu discurso, seguí en los periódicos los pormenores de la entrega.

Una noche, en la Secretaría de Relaciones Exteriores y después de ver la película *Yo, la peor de todas*, basada en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, dirigida por María Luisa Bemberg (me gustó muchísimo la actuación de Assumpta Serna), Marie-Jo te dijo, señalándome:

–¡Octavio, ahí está Elenita!

Acompañada de Hugo Hiriart te vi venir. Nos abrazamos como antes.

–No te he extrañado nada –te dije.

Esperaba que respondieras "yo menos" y tal vez lo pensaste, pero sólo reíste. Desde entonces admiro la extraordinaria capacidad conciliadora de Marie-Jo, que he comprobado en infinidad de ocasiones. Siempre tiene una palabra amable, es una mujer armoniosa que vive pendiente de los demás y sobre todo de ti; incluso, creo, por encima de sí misma. Su admiración es genuina, inacabable. Tú lo has dicho: gracias a ella eres feliz.

En realidad, ahora, al releer esta serie de entrevistas y artículos, me percato de que soy también tu admiradora perdida. Claro, tú ni cuenta te das porque somos muchas, pero, como dirían los clásicos, para muestra basta un botón.

**La distinción**

Desde la década de los setenta habías recibido, uno tras otro, los más altos honores de España, Israel, Francia, Alemania, Bélgica e Italia. El 11 de octubre de 1990 te conviertes en el primer mexicano en recibir el Nobel de Literatura, en una decisión unánime de la Academia Sueca por "una obra apasionada, abierta sobre los vastos horizontes, impregnada de sensual inteligencia y de humanismo íntegro".

Las reacciones no se hacen esperar: "Hay premios que no se otorgan: se ganan", escribe Humberto Musacchio. Luis Cardoza y Aragón afirma: "Su obra es abundante y densa, cargada de pensamiento e inquietud y también de profecía". Jaime García Terrés dice: "El premio no es la reivindicación propiamente de Octavio Paz, sino del Nobel mismo, pues se había caído muchísimo. No añade ni un ápice a la calidad literaria de Paz". Eduardo Milán añade:

> El premio Nobel, en medio de fuertes críticas, es importante porque es el reconocimiento de su trabajo. Paz es polémico, ante su palabra nadie puede permanecer indiferente. Es un gran acierto de la Academia Sueca; ésta es una de las pocas veces que ha acertado porque se entregó a la evidencia.

García Márquez se une a la celebración: "La Academia Sueca ha enmendado por fin su propia injusticia". François Mitterrand destaca tu "infatigable combate por la defensa de las culturas". Damián Bayón escribe:

Todos los años voy a Nueva York, a casa de amigos: una mañana después del desayuno oigo que Octavio Paz ha ganado el premio Nobel. Empiezo a llamar por teléfono al hotel de Park Avenue. Las líneas ya están saturadas: contento como si se tratara de mí mismo, me presento en el propio hotel. En la recepción no saben nada: sí, en el *mezzanine* hay mucha gente con micrófonos y cámaras. Allí subo en dos trancos: Octavio Paz –entre dos ventanas– contesta en inglés a preguntas inocentes. Pronto vienen otras –más taimadas– en nuestra propia lengua: con la misma dignidad Octavio Paz sigue su improvisado discurso. Comprendo que no lo veré más: ha sido raptado por la fama. Me dirijo a Marie-Jo, le doy un beso, le digo lo contento que estoy y le pido que felicite a Octavio Paz de mi parte.

Te limitas a decir: "El premio Nobel no es un pasaporte de inmortalidad". En el hotel Drake de Nueva York, se dan cita viejos amigos contentos de abrazarte. El pintor Fernando de Szyszlo va con Enrique y Nedda Anhalt a decirte "que en ese premio tan justo se premia, de alguna manera, a los ausentes y a Jorge Luis Borges, el más reciente y notorio de ellos".

Eres el primer mexicano y el quinto latinoamericano (después de Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Gabriel García Márquez) en recibir el máximo premio literario del mundo. Recibes la noticia cuando te preparabas para dar unas conferencias en Nueva York y te declaras "sorprendido" por el premio.

A tu regreso a México una multitud con música de mariachis te recibe en el aeropuerto Benito Juárez: "Gracias, me conmueve. Pero no es para tanto", dices, tu rostro acorralado entre micrófonos.

Tu árbola, Marie-Jo, tu única hija, Helenita Paz, Enrique González Pedrero y su esposa Julieta Campos, el filósofo Ramón Xirau y su mujer, Ana María Icaza, Alberto Ruy Sánchez y Margarita de Orellana, Teodoro Césarman, tu cardiólogo y médico de cabecera, y Joselle, su mujer, la crítica y escritora Nedda G. de Anhalt y Enrique Anhalt, todos los que hacen *Vuelta*, entre otros amigos, estamos felices.

Una multitud de periodistas de todo el mundo te persigue y los mariachis hacen resonar trompetas, violines y guitarras en las heladas calles de Estocolmo para alegría de los suecos, fascinados por tanta música y colorido.

"La gracia es gratuita, es un don; aquel que lo recibe, el agraciado, si no es un mal nacido, lo agradece, da las gracias. Es lo que yo hago ahora con estas palabras de poco peso. Espero que mi emoción com-

pense su levedad", asientas en la primera de las diecinueve páginas de tu discurso.

Concluida la ceremonia encuentras a tu viejo amigo, Jean-Clarence Lambert, quien en la década de los cincuenta hiciera las primeras traducciones al francés de tu poesía. Lambert te extiende un libro: la primera edición de *Libertad bajo palabra* y una dedicatoria: "Con la esperanza de vernos nuevamente en París, México, Nueva Delhi y Estocolmo". Lambert añade: "Sólo nos faltaba la última cita..."

**Su voz encanta, sus razones matan**

Estudias la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, "una presencia recurrente, cíclica". La revista *Sur* publicó en 1950 tu primer ensayo sobre ella. Más tarde, en 1971 y en 1973, impartes en la Universidad de Harvard cursos sobre el mismo tema. Retomas tus primeras notas para dar una serie de conferencias en El Colegio Nacional en 1974.

Después de muchos años de estudio, en 1982 aparece *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Ramón Xirau apunta:

> es el mejor libro que se ha escrito sobre Sor Juana, esta poetisa, para decirlo con Heidegger, que piensa. Libro erudito, trabajado durante más de diez años, es la obra de un poeta (otro poeta que piensa); su condición de poeta permite a Octavio Paz ver y percibir con excepcional agudeza la vida y la obra, la obra-vida de Sor Juana.

Hoy, a casi quince años de su aparición, el libro sigue provocando el malestar de la ortodoxia católica; se te acusa de "sacrílego", "mentiroso", "procaz", "difamatorio", "intolerante", "prejuicioso", "anticlerical", "libidinoso", "perverso", "diabólico".

En el controvertido ensayo describes a Sor Juana:

> Imagen de la contradicción: fue expresión acabada de su mundo y fue su negación. Representó el ideal de su época: un monstruo, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible, su voz encanta, sus razones matan. Pero todo esto es la apariencia, la representación. La verdadera Sor Juana está sola, recomida por sus pensamientos. Recomida y consolada; si el pensar desazona, también fortifica.

El 17 de abril de 1995, encabezas el acto de apertura de los homenajes a Sor Juana, al cumplirse trescientos años de su muerte. Lees una "Oración fúnebre" a la "décima musa", en su última morada: el ex Convento de San Jerónimo. "Sor Juana descansa en Paz", se dice a modo de broma entre los asistentes. Le dedicas cuatro versos:

Juana Inés de la Cruz, cuando contemplo
las puras luminarias allá arriba,
no palabras, estrellas deletreo:
tu discurso son cláusulas de fuego.

Dices ante el presidente Ernesto Zedillo:

En 1982, en mi estudio sobre nuestra poetisa, pedí a nuestros institutos de cultura y a nuestro gobierno que, en lugar de levantar monumentos de gusto dudoso y de ordenar costosas reimpresiones de sus obras, se ayudase a los investigadores para que emprendiesen una búsqueda de esos papeles y manuscritos en El Escorial, en Madrid, entre los descendientes de la condesa de Paredes, que aún viven, en los archivos de la Compañía de Jesús y en Sevilla. Hoy reitero mi petición.

[...] Las imágenes públicas son engañosas, simplificaciones que suplantan con un estereotipo a la persona real, siempre compleja y diversa. La máscara inmoviliza al rostro vivo y cambiante. ¿Cómo podemos rescatar a un gran escritor de esa eternidad de humo que es la fama? La verdad verdadera del poeta y del prosista está en su obra. Sí, nos hace falta conocer la correspondencia de Sor Juana y estudiar sus manuscritos pero, sobre todo, nos hace falta leerla como ella lo merece. Tenemos que aprender a deletrear su verdad "entre los caracteres del estrago".

**Los *collages* de Marie-Jo**

El Centro de Arte Contemporáneo organiza, en 1990, una exposición en tu homenaje. Se presenta por primera vez la obra de Marie-José Paz y celebras el acontecimiento:

Los *collages* y ensamblajes de Marie-José, todos de reducidas dimensiones, construidos con los materiales frágiles que la casualidad y el deseo nos regalan, son el resultado insólito del trabajo y del jue-

go. Las dos actividades no son contradictorias: el juego redime al trabajo y el trabajo da dignidad al juego. La variedad de maneras, asuntos y técnicas de Marie-José es natural en una obra realizada durante más de quince años. A pesar de su diversidad, lo primero que sorprende es la unidad. No unidad de concepto, sino de sensibilidad y visión. Estas dos palabras la definen: sensibilidad es sensación, instinto, emoción; visión es la sensación hecha forma, la emoción transformada en objetos que percibimos, simultáneamente, con los sentidos y con la mente.

[...] Transforma las sensaciones en visión y la visión en un objeto vivo. Esos objetos a veces nos sorprenden y otras nos hacen soñar o reír (el humor es uno de los polos de su obra). Signos que nos invitan al viaje inmóvil de la fantasía, puentes hacia lo infinitamente pequeño o hacia las lejanías galácticas, ventanas que dan a un *no-where*. El arte de Marie-José es un diálogo entre el aquí y el allá.

"Los privilegios de la vista" son de quienes la visitan.

Eres también lector, intérprete, crítico y "traductor" de las artes plásticas. Incluyes ensayos y poemas sobre la obra de Picasso, Munch, Paalen, Varo, Monet, Duchamp, Miró, Matta, Carrington, Tapiès, así como del arte mexicano precolombino, moderno y contemporáneo. "Escribí movido por la admiración, la curiosidad, la indignación, la complicidad, la sorpresa; para comentar una exposición o para presentar a un amigo; a pedido de un museo o de una revista." De Tamayo señalas:

Tamayo es riguroso y se ha impuesto una limitación estricta: la pintura es, ante todo y sobre todo, un fenómeno visual. El tema es un pretexto, lo que el pintor se propone es dejar en libertad a la pintura: las formas son las que hablan, no las intenciones ni las ideas del artista. La forma es emisora de significados. Dentro de esta estética, que es la de nuestro tiempo, la actitud de Tamayo se singulariza por su intransigencia frente a las facilidades de la fantasía literaria.

De Juan Soriano:

Soriano pinta como habla y habla como llama. Parpadeo de la llama rodeada de sombra: la pintura de Soriano es la pregunta silenciosa que la llama hace a la sombra, la conciencia al tiempo. Es la pregunta perpetua del hombre ante la vida, los años, los días, el

instante, los otros cuerpos, las otras almas. Pero en esa pregunta está ya dibujada, con tinta invisible, la respuesta: la obra de arte no es sino la vida resuelta en forma, tiempo transfigurado. La respuesta de Soriano es su obra y su obra no es sino una variación más, única y sorprendente, de la respuesta inmemorial que da la vida a la vida.

De Pedro Coronel:

No me propongo desentrañar lo que dicen las obras de Coronel. Sería presuntuoso. Además, los significados cambian. El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra *dice*; cada una, cuadro o poema, es un decir en potencia, una inminencia de significados que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena. Sin ojos que lo miren no hay cuadro. Y sin cuadro, sin esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendrían, literalmente, nada que ver. Hacemos las obras y después ellas nos hacen.

De Alberto Gironella:

En la pintura de Gironella los colores y las formas *riman*; aparecen y desaparecen, se enlazan y desenlazan, según las leyes de repetición y variación del verso. El *eco* tiene una función cardinal en la obra de Gironella y consiste en la repetición casi maniaca de ciertas imágenes, sometidas a deformaciones y mutilaciones inquietantes. El eco es la manifestación rítmica de la obsesión. Más exactamente, es una metáfora de la obsesión: a través de repeticiones y variaciones la imagen obsesiva se convierte en ritmo.

De José Luis Cuevas:

José Luis Cuevas (puma, león mexicano y gato montés: *felis concolor*). Artista carnívoro cuya atracción principal reside en su gracia flexible, sus movimientos sinuosos, la ferocidad elegante de su dibujo, la fantasía grotesca de sus figuras y los resultados con frecuencia mortíferos de sus trazos.

De Luis Barragán:

El arte de Barragán es un ejemplo del uso inteligente de nuestra tradición popular.

De Teodoro González de León:

La veracidad, me dijo alguna vez, es la virtud mayor de la arquitectura moderna. La construcción debe mostrar de qué está hecha: piedra, metal, madera. Lo más alejado de González de León es el barroco, sus tramoyas coloridas y sus incendios congelados.

A dos años del Nobel, en febrero de 1992, el grupo *Nexos* organiza lo que se considera un "contraataque" al encuentro *Vuelta* de 1990: Coloquio de Invierno, que también tiene por objeto el debate a nivel internacional sobre los grandes temas de actualidad. Entre los invitados están: Juan Luis Cebrián, Eric J. Hobsbawm, Fernando Savater, Luis Villoro, Ramón Xirau, Carlos M. Vilas, Víctor Urquidi, Gabriel García Márquez, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Enrique Leff, José Sarukhán, Alberto Ruy Sánchez, Jorge Castañeda, Julieta Campos, Enrique González Pedrero, José María Pérez Gay, Adolfo Sánchez Vázquez, Rolando Cordera, Arnaldo Córdova, Enrique Florescano, Pablo González Casanova, Juan Nuño, Víctor Flores Olea y Adolfo Gilly.

Aseguras que no fuiste invitado a tiempo; los organizadores dicen lo contrario, e incluso participan en el evento varios miembros de *Vuelta*. Finalmente, das un golpe "espectacular": renuncias a ser jurado del Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (único cargo público que habías aceptado desde que abandonaste la embajada en la India), y denuncias los lazos evidentes entre el gobierno y el grupo *Nexos*.

Carlos Salinas de Gortari le pide su renuncia a Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Conaculta), y lo remueve, a mi parecer, injustamente.

Siempre en el centro de la controversia, dices de ti mismo: "Soy un poeta que tiene sus opiniones"; hablas desde el ojo del huracán y desatas vendavales.

Desde que comencé a escribir provoqué antipatías y malquerencias que no pocas veces se convirtieron en anatemas y excomuniones. Mis opiniones literarias y estéticas extrañaron a unos e incomodaron a otros; mis opiniones políticas exasperaron e indignaron a muchos.

Tengo el raro privilegio de ser el único escritor mexicano que ha visto quemar su efigie en una plaza pública.

Estableces: "Usen el adjetivo que quieran, pero no me llamen un conservador". Respecto de los intelectuales afirmas:

Para entender la posición de los intelectuales hay que advertir que, en un contexto de economía privada, el PRI se parece al Partido Comunista. Ciertamente que es mucho más liberal, pero está entrometido en el mundo de los privilegios, y esto le permite muy a menudo echar mano de los intelectuales como empleados. La mayoría de ellos está integrada en el sistema.

Dices algo fundamental:

El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado precisamente sobre la noción de crítica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia: sin ella tampoco hay arte ni literatura. En nuestro tiempo, creación y crítica son una y la misma cosa.

Buscas en cada hombre al interlocutor verdadero, aquel con quien puedas discutir. La fiereza con la que abordas cualquier tema deja a tus oyentes apabullados. ¿Cómo es posible que un hombre de setenta y seis años siga tan aguerrido? Estás en ebullición como en los cincuenta. Cortante, soberbio, te enojas pero también aceptas con una humildad casi religiosa. Te irritan los demás, se te caen las comisuras de los labios, levantas la mano a veces en contra de ti mismo. Defiendes como gallo de pelea a tus amigos, tu cresta se agita, cortas cabezas y condesciendes. Exiges. Te indignas. Unos caen en desgracia, otros son admitidos a tu círculo. Amas. Eres feroz. Cabría, en tu caso, citar a Balzac en *Le Lys dans la vallée: "Je puis faire, je vous l'avoue, une infinité de choses par charité, tout excepté l'amour".*[1]

[1] "Puedo hacer, se lo confieso, una infinidad de cosas por caridad, todo, menos el amor."

Cuando todo México habla de los dos encuentros, el de *Vuelta* y el de *Nexos*, Héctor Aguilar Camín, historiador y novelista, uno de los pocos mexicanos invitados a participar, tuvo una hábil y brillante intervención acerca de Panamá, el Golfo Pérsico y las negociaciones entre los países industrializados y los del Tercer Mundo: "Hablo de un nuevo tipo de derechos universales: libertad de mercados, libertad de capitales y libertad de acceso al conocimiento". Días más tarde, en casa de Jorge Castañeda, lo escucho decir:

–Lo asombroso de Paz es la juventud con la que sigue discutiendo sus ideas. Es una inteligencia que se ha rehusado a esa tolerancia que es simple fatiga o desinterés, características de los intelectuales que a partir de cierta edad toman actitudes de patriarcas bonachones, como Alfonso Reyes. Creo que la inteligencia de Paz trabaja siempre y a todas horas pensando algo en contra de alguien o en contra de un punto de vista. Establece sus simpatías y sus diferencias. Esto lo hace aparecer como un hombre muy polémico, dialéctico.

"También en su conversación discute; todo lo pone en entredicho: 'Esto que usted dice es cierto, pero...' Así le funciona su cabeza, fundamentalmente crítica, analítica. No ha perdido sus reflejos, reacciona siempre en la misma forma; está con el 'no' y con el 'pero' en la boca. Continuamente deslinda sus acuerdos y desacuerdos con una pasión que no tienen los jóvenes. Para los jóvenes, escuchar a Paz es una lección básica de vitalidad intelectual y una lección de civismo en México, donde nos cuesta tanto trabajo definir nuestros pensamientos frente a los otros.

"Octavio Paz, para mí, es ejemplar. Me apasiona discutir con él. Es muy inteligente, muy informado y resulta abrumador. Pone en juego su conocimiento de muchas culturas, muchas literaturas, muchas ciencias y muchas épocas. Fascina el momento en que empieza a recrear situaciones de su vida; el momento, por ejemplo, en que rompe con los que iban a hacer el atentado contra Trotsky. Octavio Paz es muy rico como ser humano. Lo escuché una noche en una cena y para mí resultó fascinante oírle contar y recordar etapas y hasta anécdotas de su vida. El libro que le falta –si le falta alguno– es el libro de su memoria escrita y descifrada por él mismo. Ninguna biografía, por más buena que sea, podrá suplir lo que él mismo escriba. Lo que nos hace falta es ver a Paz a través del propio Paz."

¡Qué bueno que sigas gallito, que no se te vean trazas de convertirte en una solemne estatua de ti mismo! En "Piedra de sol" ya nos habías

prevenido contra el burro pedagogo, el cocodrilo metido a redentor, padre de pueblos, el jefe, el tiburón, el arquitecto del porvenir, el cerdo uniformado, el hijo predilecto de la Iglesia que se lava la negra dentadura con el agua bendita y toma clases de inglés y democracia; las paredes invisibles, las máscaras podridas que dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo. Ya desde entonces hablaste del sermón monocorde y con bonete. Obstinado, eres igual a ti mismo, a tu imagen, a tus recuerdos.

En 1993, a punto de cumplir ochenta años, lanzas *La llama doble.* La escribes en un mes "con una suerte de alegre desesperación". Es un libro prodigioso sobre el amor y el erotismo. Lo leo en una iglesia atiborrada de velas que parpadean su reverencia durante la Semana Santa en Tequisquiapan. Por la tarde camino entre las flores del jardín. Arrebatado, les has prendido fuego a todas y eres un hombre en llamas (Orozco), inteligencia, soledad en llamas (Gorostiza), incendiado e incendiario, carro de Apolo levantado a la altura del sol. Lo que otros dejarían ir por cansancio, por escepticismo, por dejadez, tú lo embistes. Estallas.

El mismo año, desde un centro hospitalario de Houston, apareció una protesta de tu puño y letra negando haber firmado una carta condenando a Felipe González. ¿A qué hora te preocupaste, desde qué almohada levantaste enojado la cabeza? El corazón abierto sobre las sábanas blancas (el nuestro, el de quienes te amamos, pendía de un hilo), tuviste fuerza para la respuesta indignada. En marzo, el actor Ignacio Retes da a conocer un adelanto de sus memorias. Cuenta que estuvo contigo en los años treinta y que, junto con otros amigos, apoyaste a un general Guevara para ser gobernador, a raíz de un viaje a Tixtla. ¿Quién era ese general Guevara? Sepa diablos. Al que sí se le meten los diablos es a ti, que amenazas con que vas a demandar a Retes. A mí, ese solo acto me sorprende. Pienso: "¡Qué bárbaro, siempre tiene las navajas amarradas!"

Recuerdo que hace muchos años leías tu obra con David Huerta en la trastienda de la librería universitaria de Insurgentes. Julieta Campos, entonces directora del Pen Club, organizó las conferencias y pensó que sería bueno presentar a un principiante con un consagrado: Carlos Fuentes, por ejemplo, con la novelista María Luisa Puga, tú con David Huerta, hijo de tu buen amigo Efraín. Dentro de la sala, un hombre mal vestido empezó a producir extraños sonidos, como si gruñera

en contra de lo que leías. De inmediato, los ojos fieros, interrumpiste la lectura:

–Bueno, ¿qué pasa?

Todos nos volvimos hacia el interfecto, ahora silencioso. Arremetiste:

–Ahora mismo vamos a ver qué le pasa a usted.

La verdad, no recuerdo cómo terminó el asunto. En ese momento evoqué a Marcel Bataillon, quien me contó alguna vez que muchos *clochards* entraban a sus conferencias en el Collège de France para calentarse. También recordé que en plena Guerra Civil española, en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura de 1937, en Barcelona, en Valencia, en Madrid, a la hora de los bombardeos, exclamabas, viendo el cielo atronador y enrojecido: "Esto es espléndido". Fiel a ti mismo, sigues enfrentando los proyectiles bajo cielos de fuego y te incendias ante el espectáculo de las granadas rojas convertidas en palabras que van, vienen y revientan en el aire.

*La llama doble* es así. Arde. Su alta temperatura se extiende sobre nuestra sequía. Sus vientos van propagando la lumbre. Dices en tu capítulo dedicado a "La dama y la santa":

> El amor es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de vuelo que distingue a todas las criaturas humanas. El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y en esto también reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor. No nos ofrece una vía de salvación; tampoco es una idolatría. Comienza con la admiración ante una persona, le sigue el entusiasmo y culmina con la pasión que nos lleva a la dicha o al desastre. El amor es una prueba que a todos, a los felices y a los desgraciados, nos ennoblece.

Que escribieras *La llama doble* era lógico. Con razón dices que sentiste remordimientos por no haberlo hecho antes. Nos has dado los más grandes poemas de amor. Desde "Cuerpo a la vista", en *Libertad bajo palabra*, no hablas sino del amor. Si se hiciera un libro como el de *México en la obra de Octavio Paz* y se le llamara *El amor en la obra de Octavio Paz*, ese libro nos quemaría las manos. "Piedra de sol" es el amor escrito. Toda la vida te has tendido al lado de la mujer, todo lo que has escrito se resuelve entre sus pechos. Son los cabellos largos de la mujer amada los que te hacen subir a la más alta torre. Es ella la que rige tu sistema solar. Nadie le había dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz las 631 páginas de un estudio definitivo. Sólo tú has dicho

que "el mundo nace cuando dos se besan". Recuerdo que una vez, en un muro de la ciudad de México, un empleado municipal escribió a grandes letras fluidas fragmentos de un poema tuyo; era bueno y alentador seguir caminando después de haber leído:

voy por tu cuerpo como por el mundo
Tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos

Tu "Carta de creencia" ha funcionado, la llevamos dentro para ser avalada por desconocidos. Fiel a tu carta lo eres en tus sentimientos, en tus ideas, en tus inclinaciones. Reverso y anverso, las dos caras de la misma moneda, el águila o sol al que apostamos todos. Desde que te hice la primera entrevista contemplo la misma aparición. Sigues siendo polémico y transgresor, el paso del tiempo no te cambia. Abro tu carta de creencia y leo: es la misma insurrección, la misma resurrección. Eres una pira encendida en la que flamean Eros y Psiquis, el amor cortés y las mujeres trovadoras, Murasaki Shikibu y Molly Bloom, Marie-Jo y Segismunda, Catulo y Teócrito, Platón y Sócrates, la llama doble del Oriente y del Occidente, la llama doble del amor.

Mediterránea, Marie-Jo lo es hasta la punta de los cabellos. ¿Qué es o que hace mediterránea a una mujer? Cuando mi hermana y yo éramos niñas en Speranza cerca de Mougins, en los Alpes Marítimos, Palanque, el jardinero, bajo su sombrero de paja nos preparaba dos rebanadas de pan campesino sobre las que frotaba un jitomate. Nos las comíamos a media mañana. Sabían a sol y a la felicidad de estar vivas. Así sabe Marie-Jo, a aceite de olivo, a pan, a aceitunas (dicen que si chupas un huesito de aceituna mucho rato jamás te duele el alma). Marie-Jo acoge; todo en ella es buena disposición a los demás. Cálida, asoleada, agradece. Su aprobación es algo así como una mano que acaricia. *"Superbe! Superbe!"*, dice en francés. O alguna otra palabra soberana. Hay seres que consagran y Marie-Jo es uno de ellos. Una palabra tuya y mi alma será sana y salva. Al aprobar, al dar reconocimiento eleva al interlocutor. Marítima, se abre, tiende los brazos, sonríen sus dientes blancos sobre los que se refleja el sol.

Era lógico que el autor de "Piedra de sol" se enamorara de una mujer así. Toda la cultura a la que él ha aspirado se concentra en ese puerto de esperanza del cual zarpan las naves. La orilla del mar siempre

incita al viaje. Algunas mujeres son un viaje en sí mismas. Marie-Jo no necesita irse. Se mantiene de pie al lado de Octavio.

Los hombres y las mujeres solemos trabajar sobre nosotros mismos, nos retenemos, apelamos a la prudencia, le damos siete vueltas a nuestra lengua, controlamos la ira, el comentario sarcástico, la impaciencia. Marie-Jo y Octavio trabajan el uno sobre el otro. Al mezclar sus palabras se mezclan sustancialmente, como los alquimistas el elixir, no es que sean dueños de su propia sombra, es que la sombra de uno le pertenece al otro. De Octavio Paz hay que considerar sus corrientes marinas, a veces heladas, sus vientos huracanados, su brisa que apenas si levanta la cortina frente a la ventana abierta, su presión, su temperatura, sus sequías, diluvios y demás catástrofes.

Marie-Jo provoca la imaginación. En las reuniones, los dos que conforman la pareja suelen deambular cada uno por su lado, Marie-Jo, nunca. Podría sentarse en otro lado, hablar con otros, ir y venir, "socializar". Centinela, guardiana, permanece a su lado. Octavio entra tomado de su brazo. Es ella la que dobla el codo para que él, confiado, repose su mano en ese hueco receptivo cubierto por la tela del vestido. Nada tiene sentido sino estar a su lado. Faraónica, es Marie-Jo la que trae al hombre incrustado en su costado, al revés volteado, para que vean, a diferencia de los egipcios, cuya esposa diminuta se adhiere al gigantesco cuerpo de piedra. Octavio aclara, la contradice, se impacienta, pero si ella se aleja, la llamada no se hace esperar: "Marie-Jo". Como es redonda, todo lo redondea, cierra el círculo. Su sentido del humor brinca en el aire cuando les dice a Juan Soriano y a Marek Keller:

–Ahora que nos vamos fuera, van a poder invitar a todos nuestros enemigos.

Retiene las expresiones del poeta. "¡Demontre!", "¡Carajo!", "¡Chihuahua!", para enumerarlas, los ojos entrecerrados. Paz difícilmente dice una grosería pero sí recurre a palabras del siglo XVI. "¡Demontre!", exclama si alguien lo contradice. A mí también me han tocado unos cuantos demontres que hacen sonreír a los comensales. Marie-Jo es la que guarda gestos y palabras, la que levanta y pone en su sitio. Sin ella, el círculo no podría girar. No puede irse, bueno, sólo unas dos horas. Y cuando se ausenta es para comprar pan, una *focaccia*, ese pan amasado con ajo, jitomate, pimentón rojo y romero y otras hierbas de olor. Su intimidad con Octavio es la del pan. Ella su levadura, ella su costra. Sus amigos lo son en común. Ella no necesita confidente, no se inclina hacia otra mujer para encomendarle algo, aunque pue-

de felicitarla por sus zapatos rojos. Como en los grandes partidos de tenis tiene quien le devuelva la pelota. Jugadora desde su adolescencia en Meknès, cerca de Rabat y de Casablanca, en Marruecos (¿quién no recuerda la película *Casablanca* con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman?), oriunda de Córcega (hoy departamento de Francia, pero italiana en sus puertos: Bastia, Porto-Vecchio, Bonifacio, Cervione, Rogliano, Fioreni, Ghisonaccia, Ajaccio), isla situada casi a la misma distancia de Francia que de Italia, entre el mar de Liguria y el mar Tirreno, Marie-Jo Tramini (otro apellido italiano), libre al viento, desde niña es vela mayor.

"No es nada desagradable", así enfrenta Marie-Jo gripas, insomnios, los innumerables requisitos, las extenuantes tareas, el trajín de la vida cotidiana con un hombre que recibe cincuenta cartas diarias, telefonazos y faxes de todas partes del mundo, invitaciones a conferencias y congresos, requerimientos múltiples y de toda índole. "Sí, tengo mucha gripa pero no es nada desagradable [...]. No he podido dormir pero el estado de sonambulismo no es nada desagradable. He tenido que atender a las peticiones de las muchachas, cada una con sus problemas, pero me gusta estar en contacto con la realidad. Tuve que llevar a mis gatos al veterinario pero estar unas horas más en su compañía es una gratificación." Marie-Jo envuelve las labores de la vida en una luz dorada y ve miel en donde hay vinagre, sonrisas en vez de ceños fruncidos, dulzura y no indiferencia. La vida con ella se vuelve un inmenso "sí" a todo lo que se presenta.

En 1992 enfermaste de nuevo y fuiste a Houston. Ahora tú y Marie-Jo están aquí y es una alegría saberlo. Regresan de lejos porque la enfermedad nos manda a un mundo inexplicable capaz de alterarlo todo: nuestras posibilidades olfativas, gustativas, mentales, auditivas, táctiles. Vivimos en un tiempo distinto, en otra dimensión, otras circunstancias, a merced del prójimo. Nos volvemos niños y ganamos en años. Todo lo que nos sucede es plural y resulta imposible –o casi– describirlo en el lenguaje corriente.

La mente humana sigue siendo una galaxia; la tuya cruza a través del mundo como un viento cargado de semillas. En México, tu presencia estimulante nos alienta a llevar el hemisferio occidental y el hemisferio oriental en nuestra redonda cabeza. Eres un principio activo, una sustancia cristalina; tu estructura química acelera nuestro metabolismo y nos hace pensar. Nos libera de los límites cotidianos y prosaicos de nuestra existencia mundana y nos hace entrar a otro

mundo fascinante, el de tu poesía, y cuando así lo deseas, el de tu intimidad:

Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas.
Mientras la casa se desmoronaba
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
entre escombros anónimos.

Somos muchos los que sentimos gratitud por lo que nos has dado desde que publicaste tu primera línea.

Posiblemente, los que mejor conozcan tu obra sean Enrico Mario Santí y Anthony Stanton, aunque aparezcas en el Internet en 2 960 webs (páginas dedicadas exclusivamente a tu obra) y sobre ti (como lo publicó Hugo J. Verani en su *Bibliografía crítica* de 1990) existan más de treinta libros que hablan de alguna de las ramas de ese enorme árbol que es tu creación artística. Cuarenta publicaciones colectivas, casi trescientos ensayos, estudios e innumerables tesis en las principales universidades del mundo.

El espacio virtual, hoy llamado ciberespacio o aldea global, también es tuyo, y si existen ya más de 70 millones de personas en el mundo conectadas a la red de redes, imagínate cuántos lectores internetos tendrás. Te leen en toda Ciberoamérica, que tiene en total 305 493 *hosts*, desde España hasta Uruguay. Formas parte de la nueva cultura de la informática y estás llamado a ocupar dentro de la *world wide web* (www) una plataforma a la que accedan estudiantes, científicos, fanáticos, futuros poetas y posibles habitantes de otros mundos.

De tus traductores el que más me enamora es Eliot Weinberger, por simpático, por original, notable conferencista que supo salirse del camino trillado.

Desde la Florida Atlantic University, en 1995, fuimos cuarenta mujeres y hombres a escucharte decir tu poesía junto a Czeslaw Milosz,

de Lituania, y Derek Walcott, de las Antillas, en el Lincoln Theater de Miami lleno a toda su capacidad para escuchar a tres premios Nobel. Las estudiantes coincidieron en decir que te parecías al actor Albert Finney y, al lograr abrazarte, lo confirmaron. Los más cálidos aplausos fueron para ti. Al día siguiente en la biblioteca de la Florida Atlantic University no quedaba un solo libro tuyo y los estudiantes, tendidos sobre el césped de ese bello *campus*, leían tu poesía.

Octavio Paz, premio Nobel, en cierta forma nos arropas a los mexicanos en tu poesía. Somos caritas sonrientes de Veracruz, la risa de El Tajín, ojos de papel volando, papalotes, rehiletes de feria. Giramos contentos montados a caballo en el carrusel y le guiñamos el ojo a quien quiera vernos. Cuando regresaste de Nueva York (allá te enteraste de que eras el elegido), te esperaba una multitud de requintos, guitarras, confetti, serpentinas, espanta-suegras, cornetas, canciones rancheras. Seguimos echando cohetes, gritando que somos como el chile verde y que nunca más lloraremos. Hoy, ya tenemos petate donde enrollarnos; nos lo has dado literario y muy bien trenzado. México reconocido en el mundo por tu poesía. Y qué mejor que la ofrenda que le hacemos al mundo sea la poesía y no las armas o los pozos petroleros.

Por lo tanto le damos a la humanidad lo mejor que tenemos: la voz del poeta, la flor y el canto. Tú la resumes, hombre-puente que enlaza, sacude la sonaja de la creatividad y nos fertiliza.

Nacido en 1914, a los setenta y seis años premio Nobel, permaneces de pie muchas horas sin chistar. Cuando otros se quejan, sonríes. No preguntas de qué marca es el vino que te sirven o si los bocadillos los hicieron antier, todo te lo zampas. Otros escritores se cuidan, no beben sino licores importados, mastican con detenimiento los manjares, no se les vayan a agriar en el entrecruzamiento de sus intestinos. No te cuidas. He visto cómo te empinas los brebajes más espantosos y das gracias al mesero. Los fotógrafos no te dejan avanzar; cualquier rendija es buena para captarte; el asedio es constante (hay que recordar a Rogelio Cuéllar siguiendo a Borges hasta al W. C.), se acuclillan, levantan su cámara por encima de su cabeza, te atosigan con sus grabadoras, te meten los micrófonos a la boca. Permaneces en los chiflones y no le pides a nadie que cierre la puerta. En todos los restaurantes a los que se te ocurre acudir llegan las botellas a tu mesa –como si fueras Madonna– y mandas destapar el *champagne*, brindas, nunca desairas. Expues-

to, avanzas con muchas miradas encima que han de lastrarte, viciar el aire. Tanto amor mata. Saludas a todos, escuchas a divas contarte sus desvaríos. Tu espacio en la tierra ha sido invadido; lo aceptas. "Casa tomada", diría Julio Cortázar: vida tomada.

Aguantas piano y orquesta. En la televisión, soberbio, te vuelves drástico, tajante, interrumpes, pones cara de fuchi, cuando algún invitado intenta hablar, te urge darle el cortón. Eres el de la última palabra. En la vida de todos los días, no. Al contrario, una enorme curiosidad se instala en tus ojos; preguntas, ríes, das cariño, doblas una servilleta, sirves agua y si estás enfermo, le preguntas a Marie-Jo: "¿Puedo tomar un pedacito de pan?" Contestas personalmente el teléfono, abres la puerta. Confrontas bien la vida cotidiana, la doméstica, lo aleatorio, en este país en que se va la luz, no llegan las cartas, se acaba el agua en los tinacos, las tuberías se tapan, explota el gas, no pasa la basura, no hay elecciones libres, el elevador cae hasta el cadalso y, con una regularidad cíclica, la tierra se pone a temblar.

Allí, en la casa, es Marie-Jo quien dice: "Octavió, ven a saludar a Elenita. Octavió, no se le corta la nariz a un camembert. Octavió, te hablaron de la Presidencia, no, no la de México, la de Estado Unidos, la de Francia también. Octavió, enderézate la corbata". Marie-Jo, siempre cálida, abraza a los amigos, saluda como si nada pudiera complacerle más que el encuentro, sincera, besa sobre las dos mejillas, su cabello rubio un pequeño manto que acoge, sus brazos, dispuestos a dar y a recibir.

Un domingo, enfermo y sin poder dormir, dejaste la recámara y viste a la muchacha atravesar la sala.

–Me voy a misa, señor.

–Felisa, de todos modos te vas a condenar.

Ella se fue a rezar por su patrón.

Marie-Jo tenista devuelve tu pelota-palabra que rebota en el aire, da el salto en el momento justo; la palabra, flor invisible, va y viene del hombre a la mujer, vertiginosa los enlaza, la vida es suya, la de Marie-Jo enraizada a ti, que son juntos a solas y juntos con los demás. Para ser ustedes mismos tienen que ser de otros, así lo crees y así lo practicas. Aunque afuera las pelotas-palabras sean bombas que estallan sobre la casa humana.

Atraes. Todos comentan tus actos y declaraciones. Nunca nadie ante ti puede ser indiferente. Eres tu propia piedra imán. Tu excepcional

energía vitaliza las ondas en el aire. En torno a ti vibra una atmósfera especial, las partículas se agitan, la colisión es inquietante, los planetas humanos entrechocan, se sacan chispas. Es un fenómeno de física nuclear. ¿Iremos a explotar todos?

El 31 de marzo de 1994 cumples ochenta años. Para nosotros es una inmensa alegría ver que un gran poeta –el mayor de nuestro continente– llega a esa edad con una vitalidad asombrosa. Cada año nos regalas no sólo un nuevo libro, sino tu notable capacidad de análisis, tu creatividad. Queremos seguir leyéndote en los graffiti de las bardas de nuestra ciudad de México, escuchándote en las plazas públicas, amando tus años de generosidad y de pelea.

**Nuestra herencia**

El 7 de abril de 1994 presentas tus *Obras completas* en catorce volúmenes publicados por el Fondo de Cultura Económica. Allí se recogen textos antiguos jamás reeditados, papeles sueltos, versiones revisadas y, en su caso, corregidas, aumentadas o disminuidas de los originales.

Teodoro González de León propone, al presentarse un volumen con tus ensayos de arte, la creación del Museo Octavio Paz, en la que fuera tu casa de Mixcoac, con siete salas: una dedicada al arte tántrico y las demás a Picasso, a la pintura norteamericana, a Marcel Duchamp. Una con objetos de diseño industrial contrapuestos a los de manufactura artesanal; otra, heterogénea, con obras de Chardin, Munch, Paalen, Remedios Varo, Yunkers, Baj, Szyzslo y Valerio Adami y, la última, titulada "Tributos", con una serie de enormes composiciones tipográficas en serigrafía de Vicente Rojo sobre diecinueve poemas que has dedicado a diferentes artistas.

Te declaras "encantado, hechizado en el sentido más profundo. Si lo que he escrito puede provocar esa respuesta, estoy satisfecho: logré lo que quería".

**Cambiar el mundo**

"Cambiar el mundo", éste es el legado de tu obra a lo largo de más de seis décadas:

> Ante el panorama contemporáneo siento la misma insatisfacción que experimenté, en mi juventud, ante el mundo moderno. Creo, como antes, que debemos cambiarlo, aunque yo ya no tenga fuer-

zas ni edad para intentarlo. Tampoco sé cómo podría hacerlo. Nadie lo sabe.

Con frecuencia tus seguidores lamentan que aún no publiques tus memorias, pero olvidan que cada nuevo poema es parte de ti mismo, de tu vida. "Todo libro de poemas es, en el fondo, un diario."

Durante la conferencia de prensa en que presentas tus *Obras completas*, declaras que te gustaría morir escribiendo poemas:

> porque la poesía es un poco la celebración del mundo. Después de todo es maravilloso estar vivos y en consecuencia una de las misiones del poeta es ésa, cantar a la vida... Viendo de cara a la muerte, por supuesto. La muerte es una presencia o una ausencia que nunca nos abandona. Lo que nos une a la naturaleza, a los seres vivos, a todos los que coexisten con nosotros en el universo, es esta sensación de estar vivos y de que vamos a morir. De modo que el instinto de la vida está profundamente ligado a la muerte. La edad puede darnos mayor conciencia del hecho de morir, pero no siempre; creo que los adolescentes también tienen muy viva la noción de la muerte, y a mí, por lo menos, y creo que a la mayor parte de los seres humanos, nos acompaña siempre.

Finalmente, el tiempo te ha dado la razón. Cuando en 1995 Regis Debray vino a México para ir a Chiapas invitado por el EZLN, señaló que al que quería ver en la ciudad de México era a ti. Lo recibiste en la biblioteca de tu departamento de la calle de Guadalquivir.

–Octavio, dígame el secreto. Usted es el único que no se ha equivocado.

Cuando no te escucha con adoración, Marie-Jo interviene:

–¿Por qué no le cuentas a Elenita? ¡Es muy importante!

–Lo que tiene más importancia es que nos llevamos bien tú y yo –le respondes casi reclamándole.

–Pepe Alvarado, "el primer gran amigo de la Prepa" era un muchacho norteño que como que se iba silbando por una esquina. López Malo era un muchacho asustado, inteligente, que finalmente desapareció pero no en una esquina, como Alvarado, sino frente a un espejo.

–¿Lo atravesó como el Orfeo de Cocteau?

–No me interrumpas. Un espejo, dije, un espejo mexicano.

–Octavio cuéntale a Elenita, es muy importante.

Entonces nos relatas cómo Carlos Fuentes se basó en un episodio que le contaron tú y Pepe Alvarado acerca de un maniquí a quien le pusieron "La Rígida", para escribir *Constancia y otras novelas para vírgenes*.

En el prólogo "La máscara y la transparencia", para el segundo tomo de sus *Obras completas* publicadas por Aguilar, dices de Fuentes:

> En cambio me fascinan y me exaltan las obras de unos cuantos poetas y novelistas latinoamericanos: no son una promesa sino una presencia. Entre esas obras se encuentra la de Fuentes. Está en el mediodía de sus dones y aún no ha dicho su palabra final. Pero yo sé que la máscara se volverá transparente y preciosa, no como el cristal de roca sino como el agua.

También recuerdas a Alberto Barajas: "Eso fue la prehistoria. Estaba yo con la boca abierta porque era un gran matemático. Lo traté y lo admiré mucho. Era un hombre fino, muy buen tipo. Quizá debí ser científico, la ciencia me apasiona. Lee *The First Three Minutes*, de Steven Weinberg. ¿Sabes por qué sé de ciencia?, porque he leído y leo mucho de ciencia. ¿Jorge Cuesta? No, Elena, no era un gran científico, era un ser único, distinto, la desmesura".

De pronto cambias el tema:

–Elena, ¿ves *Los Simpson*?

–No.

–De lo que te pierdes. Vélos. Nos resumen, son una maravilla (sonríes).

–¡Sí, una delicia! –ríe Marie-Jo.

Hace años que Marie-Jo completa tu pensamiento, termina tus frases, jamás se aleja. Asida de tu mano, no pajarea; enraizada, respira el mismo aire.

Lo asombroso en ti es tu calor, la intensidad con la que preguntas cuando alguien te interesa y el efecto que esto causa en el señalado. El interlocutor quisiera bajar la luna y las estrellas para no perder tu atención, ser cada vez más elocuente para retenerte. Hay algo primigenio y casi infantil en tu interés y los afortunados darían todo por volverse malabaristas y sostener en el aire ideas que detuvieran tu vista en su acto de prestidigitación. ¡La bola en el aire resplandece y de pronto revienta como pompa de jabón! Diriges tu mirada hacia otro y se hace la oscuridad para aquel que ya no tiene ante quien exhibir sus hallazgos.

**Hombre, árbol de imágenes**

¿Y si no fueras sino un árbol que hablara? ¿Y si fueras un fresno? ¿Si todo lo que dices no fueran sino verdes exclamaciones del viento entre las ramas? ¿Un árbol con envoltura humana, un árbol que camina entre nosotros? Un árbol que levanta sus ramas entre el cielo y la tierra y queda así ofrendado, la copa hacia arriba hasta que se seque y vuelva a caer sobre la tierra, a fertilizarla con sus hojas muertas, dejarse digerir, a convertirse en abono, en humus para de nuevo surgir y volver a crecer y emprender el vuelo. Al árbol de la vida, al árbol de la ciencia, lo traes adentro, también al árbol de la iluminación. Los árboles lo saben todo de vivir, amar y ser, se vierten en sus ramas, en sus hojas, en "las peras del olmo". Con razón admiras tanto a ese nogal humano que fue Malraux, el de *La condición humana*. Como él has rastreado los estratos más profundos, como él has encontrado el refugio final del individuo.

Sospecho que te caí bien porque en mi casa había un sabino gigantesco, un ahuehuete que nos hacía el bien. El sabino cubría prácticamente todo el jardín y sus raíces rompían nuestro suelo. Me parece que aún hoy no hay otro en toda la colonia del Valle y sigue irguiéndose solitario en medio de hojalaterías y farmacias. Es el mismo al que le hiciste un poema.

En ti se concentra una verde algarabía en millones de hojas que se expresan por medio de la palabra. Eres tu palabra y tu palabra libera y tu palabra nutre. Lo haces sin cesar, en forma generosa y continua desde que aparecieron tus primeros libros. Desde entonces has llenado nuestras noches con grandes hojas calientes y la noche ha entrado a nuestra casa con todos sus árboles. Desde entonces sabemos del rumor del follaje, desde entonces tiemblan los intrincados jardines, juntan los árboles sus frentes porque has abierto, en medio de la jungla que nos agobiaba, una vereda luminosa y ancha por la que siempre, siempre llegaremos.

[Elena Poniatowska, *Octavio Paz. Las palabras del árbol*, Plaza y Janés, México, 1998.]

José Vasconcelos

## Pensar la historia en soledad

Un buen libro acaba de publicar la editorial Cuadernos Americanos: libro escrito por un mexicano que ya disfrutaba fama de buen poeta y ahora se inaugura como pensador y ensayista, bajo el rubro: *El laberinto de la soledad.* En realidad el libro nos da más de lo que promete su título porque hay en él la soledad necesaria para pensar, pero el pensamiento se halla aplicado a la historia y la vida de la nación mexicana. Octavio Paz, el autor, es de abolengo intelectual: su padre fue periodista de oposición y factor revolucionario dentro del grupo zapatista: hombre de acción y de pensamiento. En el padre de Octavio se reprodujeron los rasgos más sapientes de don Ireneo Paz, abuelo de Octavio.

Bajo el régimen del porfirismo, fue don Ireneo periodista de oposición, ya se presume con esto la calidad del hombre, que vivió haciendo frente a órdenes de aprehensión y duelos en que solía haber sangre de por medio. De tal estirpe de intelectuales combatientes procede Octavio Paz, el más brillante de su generación y por ahora diplomático en París, dedicado a la reflexión y al estudio de lo mexicano, pero desde una atalaya universal. Hemos dicho que Octavio Paz comenzó de poeta; es éste un comienzo envidiable, así nos lo parece sobre todo a los que no pudimos tenerlo por carencia absoluta de dotes, diremos, prosódicas; pero, ¡ay del poeta que no se muda a la prosa! De no poseer capacidad para una obra dramática de vasto alcance, dedicada al teatro y a la inmortalidad, privilegio de los más grandes, llega un momento en que el poeta necesita trasladarse a la prosa, que de Platón a la fecha, es el instrumento más adecuado para la expresión del espíritu. Y suele ser excelente la prosa de los poetas, lo es la prosa de Octavio Paz. No tiene el recargo de citas usual en los jóvenes de cierto grupo, pero no por eso deja de seleccionar y seguir a los más grandes.

Todavía no acaba de sacudir esa necesidad que sienten los de su generación, necesidad de citar a Ortega y Gasset, aunque sea para decir perogrulladas, pero en cambio, en su criterio sobre la historia, ya no se ocupa Octavio Paz de Dilthey ni de Hegel, sino que sigue a Toyn-

bee, lo que lo coloca no sólo en la más actual modernidad, también en la verdad científica. El estilo de Paz es sobrio y ameno, con dosis prudente de erudición. La demasiada erudición es siempre farragosa, así esté bien escrita. El don de tomar lo valioso entre el abigarramiento de los datos es ya una prueba de acierto poco común.

Comienza el libro con un ensayo sobre el pachuco, que no nos parece del todo logrado; siguen consideraciones sobre el abuso de nuestros días de fiesta, que juzga muy alegres. No lo sigo en esta observación; al contrario, me parece que, en ninguna parte, se revela más honda nuestra tristeza de país pobre y sin vuelos como en esas fiestas patrióticas y religiosas, santos y aniversarios, en las que sólo el alcohol acierta a inyectarnos un poco de fugaz alegría.

Cuando el autor entra de lleno al examen de nuestra historia, lo hace con hondura y con acierto. Su presentación de las culturas precolombinas todavía adolece de las exageraciones que han puesto de moda antropólogos y arqueólogos oficiales, que no aciertan a convencernos de que sean compatibles el canibalismo y la cultura, sin embargo, la exposición de Octavio Paz es ordenada y clara. Luego, en sus juicios sobre la Colonia, muestra singular cordura. No deja de señalar los errores inevitables de toda civilización, pero descubre las excelencias que no se dieron ni podían haberse dado en naciones contemporáneas de nuestra Nueva España. Es preciso recordar que Octavio Paz pertenece a la actual juventud revolucionaria, cargada de prejuicio antiespañol, sin embargo, ha tenido la valentía de escribir las siguientes líneas que son de una justicia resplandeciente:

> La Iglesia católica es el centro de la sociedad colonial porque de verdad es la fuente de vida que nutre las actividades, las pasiones, las virtudes y hasta los pecados de siervos y señores, de funcionarios y sacerdotes, de comerciantes y militares. Gracias a la religión el orden colonial no es una mera superposición de nuevas formas históricas, sino un organismo viviente. Con la llave del bautismo el catolicismo abre las puertas de la sociedad y la convierte en un orden universal, abierto a todos los pobladores.
>
> Y al hablar de la Iglesia católica, no me refiero nada más a la obra apostólica de los misioneros, sino a su cuerpo entero, con sus santos, sus prelados rapaces, sus eclesiásticos pedantes, sus juristas apasionados, sus obras de caridad y su atesoramiento de riquezas.

Y más adelante añade:

Por la fe católica de los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo.

Esa posibilidad de pertenecer a un orden vivo, así fuese en la base de la pirámide social, les fue despiadadamente negada a los nativos por los protestantes de Nueva Inglaterra. Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una sociedad tan compleja como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte.

Notable es el juicio que Octavio Paz hace de la Reforma y, páginas adelante, de la Revolución. Hace notar con justicia que no tuvo ésta una doctrina que le sirviera de norma. En efecto, en la Revolución dominaron los hechos, sin duda por la escasez de sus ideas. Hay un elemento de injusticia sin embargo, cuando se olvida que Madero en el Plan de San Luis dejó un programa que ha sido después destrozado y negado, pero nunca mejorado.

Las pretensiones del radicalismo de los carrancistas sólo sirvieron para disimular los atropellos, que se habían hecho la regla. Pero hoy que, por causa de la moda internacional, se habla tanto de democracia es cuando más oportuno resulta recordar que si alguien en México creyó en el sufragio y se sacrificó por él, ése fue Madero.

Y si la Revolución cayó después en manos de un caudillaje sin letras, analfabetas que tenían que asesorarse de leguleyos, no fue ése el carácter originario de la Revolución. Contrariamente a nuestras tradiciones republicanas, la Revolución de 1910 no comenzó con un "grito", sino que la había preparado un libro y la había determinado un programa, escritos ambos por Madero. Es de recordarse también que en el orden político la Revolución maderista venía resuelta a corregir la plana del liberalismo, no sólo en lo que hace a la destrucción del latifundio de los Científicos, sino que en el orden religioso, Madero repostuló francamente la necesidad de revisar las leyes de Reforma y el programa entero del juarismo, para crear un nacionalismo de unión patriótica y de paz social indispensables para asegurar nuestro progreso.

[*Todo*, 6 de abril de 1950.]

Danubio Torres Fierro

## Alrededores de *Itinerario*

*El peregrino en su patria* se llamó una de las series que, en 1986 y en el Fondo de Cultura Económica, reunió los poemas, los ensayos, las notas y los comentarios en los que aparece *México en la obra de Octavio Paz*. La elección de tal título no fue inocente. Por un lado, hay que recordar que "peregrino" procede de *peregrinus*, que en latín quiere decir "extranjero" y designa a aquel que recorre tierras extrañas, y, por otro, debe advertirse que una segunda acepción del término remite a una persona que, movida por la devoción, emprende un viaje para visitar algún santuario o lugar sagrado. Ahí, entonces, en ese título, en las implicaciones semánticas y metafóricas que conlleva, y por supuesto en el deliberado encabalgamiento de unas y otras, se discierne, representa y encarna la relación que tiene la figura de Paz con su país y la de éste con él. En efecto, y por lo menos desde mediados de la década del cuarenta, cuando comienza a gestarse *El laberinto de la soledad* (1950), durante o después de unos viajes (a España, a Estados Unidos) que lo alejan de su sitio de origen, México es y sigue siendo para el escritor una *idea fija*. Una manía, una obsesión, una inquietud recurrente en la que convergen sueños y pesadillas, ilusiones y decepciones, enamoramientos y distanciamientos; también, tradiciones veneradas de una historia a la que se venera o de la que se reniega y rupturas emocionales, históricas y psicológicas que buscan una reconciliación que aparece como conflictiva, escurridiza. Y, en contraposición, Paz es, para México, una presencia irritante y polémica, querida y malquerida a un tiempo, respetada por tratarse de una lúcida conciencia de arraigo nacional y por su irradiación exterior y rechazada con resistencia diríase casi física por su afán desmitificador y –consecuencia inevitable– su demolición de lugares comunes y tabúes. Sí, y de una y otra parte, se cumple la dicotomía clásica: *odio et amo*.

En ninguna de sus alternativas se trata, el anterior, de un vínculo normal, ordinario, de un vínculo entre un mero ciudadano y su país. No es un vínculo normal para el poeta y el pensador que, asistido por el afán de conocimiento, insiste en nadar a contracorriente y en desgarrar las veladuras y las máscaras que, aquí y allá, y como una pega-

josa argamasa, ocultan las verdades y tapan las identidades; tampoco es un vínculo normal –añádase– para una nación que ha articulado en torno a sus mitologías pasadas y presentes un panteón edificante, ha hecho de su "genio" un motivo de orgullo más o menos sostenido y de su tránsito histórico un *continuum* al que no quebrantan sustancialmente ni los éxitos ni los fracasos ni las alegrías ni las tristezas de su decurso. Así se establece, entre una y otra parte, una relación embarazosa, molesta, perturbadora. Hace poco más de un año, en una entrevista que publicó el diario argentino *La Nación*, Paz reconocía que él había sido "un escritor incómodo para buena parte de la clase intelectual mexicana". Y añadía que "la verdad es que no me desagrada, lo confieso, ser incómodo. Un escritor debe serlo siempre, sobre todo frente a sí mismo y su obra. Casi todas las obras que cuentan han sido hechas frente e incluso contra la mayoría de los gustos, la moral y las opiniones del público". También pudo haber recordado, con Pound, que los artistas son las antenas de una tribu.

**Una vida en un siglo**

Tal incomodidad (una palabra cuyo empleo remite al sentido que Eliot dio a *unpleasant* en su famoso texto sobre Blake) por parte del creador ante sí mismo y ante los otros comenzó en fecha muy temprana, como se confiesa en este *Itinerario* (Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1993). El libro tiene –y el dato no puede perderse de vista a lo largo de nuestra lectura– unas características singulares; dividido en dos partes ("La espiral" y "Explicaciones"), reúne un par de textos más o menos extensos ("Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*" y el propio *Itinerario*) que fueron escritos como prólogos de los tomos VIII y IX de las *Obras completas* en curso de edición y tres entrevistas (con Juan Cruz, Sergio Marras y Julio Scherer García) que sirven de glosa o comentario a lo anterior. Tanto la voz confidencial, el tono autobiográfico y la andadura de biografía intelectual y "sentimental y aun pasional" de abundantes tramos de los textos (y, en buena medida, de la entrevista con Scherer García), así como la exposición pormenorizada del desarrollo de las ideas sobre todo políticas que anuda fuertemente al conjunto, encuentran acaso su origen más claro en el hecho de que Paz, un hombre que suele actuar por reacción frente a estímulos exteriores, se enfrentó a la pertinencia de un recuento de su vida y su obra al preparar sus obras completas y al acercarse a sus ochenta años. Deseó, en la instancia, llevar a cabo

una reflexión y una relación de ese doble arco personal y creador en el que comparecen su vínculo consigo mismo como persona humana y como persona dramática, con su patria en particular, con el mundo en general y con las convicciones tanto propias como ajenas.

Ocurre que tal arco de historia se funde y se con-funde –al ser ancho, al ser rico– con el del siglo, y que en esa comunidad a veces natural, a veces deliberada, el periplo (el viaje de circunnavegación) transcribe una cartografía más vasta en la que caben la historia intelectual de un hombre, la historia intelectual de un país y la historia intelectual de una buena parcela del mundo contemporáneo. Y, por supuesto, la historia intelectual se convierte, como suele suceder en Paz, en historia moral, en historia que evoca y convoca un sentido de la conducta propia y colectiva como parte de una elaboración ética y, de manera no menos gravitante, en historia poética, en historia que es consecuencia y resultado de una articulación estética. Así, y a pesar de sus visos marcadamente circunstanciales y de la relativa brevedad de los textos que lo organizan, *Itinerario* es una pieza compleja que exige una lectura atenta y en la que las ansias de *decir* –de comunicar, de expresar, de nombrar– alcanzan cotas monopolistas. En este orden de cosas cabe aclarar que si bien se reencuentran, en esta y también en aquella página, temas, pareceres y desvelos constantes en la trayectoria del autor, su reunión aquí ha sido incorporada a una urdimbre que pretende hilarlos en una única trama solidaria, en una sola textura concurrente. Ese anhelo por coligar a las fuentes de una constancia es comprensible. Testimonios de una honestidad peculiar, contra la que muchas coyunturas adversas parecen conspirar en buenos tramos de su despliegue, estos textos son *encarnaciones* no de problemas sino de *experiencias*. De *experiencias* que pertenecen a alguien que entiende la escritura como mutación poética, sí, pero también como el alto testimonio de *vida vivida*, como el territorio en el que colisionan, confluyen y se corresponden, en ecos sucesivos, abiertos, plurales, las manifestaciones de la cultura y las manifestaciones de la realidad. No está por demás agregar que una tal concepción dialéctica, antagónica, viva, desanestesia por igual al hombre y al escritor –y al eventual lector–, los moviliza, y multiplica las interrogaciones y los puntos de vista. Lo que surge de un proceso tan urgido por la conmoción encuentra uno de sus nombres en lo que más arriba se llamó incomodidad.

**Las marcas de la infancia**

El libro se abre con el planteo de lo que puede llamarse su nudo dramático. Allí se encuentran dos revelaciones que son determinantes de cuanto vendrá después. De un lado, y destacada por su disposición interna en el relato, que la sitúa en sus pasos inaugurales, hay la descripción de una escena de la infancia en la que el niño descubre su desamparo en el mundo y ese sentimiento de extrañamiento que, a partir de cierto momento, acompaña a todo hombre en su existencia. Vale la pena transcribir:

> Rumor de risas, voces, tintineo de vajillas. Es día de fiesta y celebran un santo o un cumpleaños. Mis primos y primas, mayores, saltan en la terraza. Hay un ir y venir de gente que pasa al lado del bulto sin detenerse. El bulto llora. Desde hace siglos llora y nadie lo oye. Él es el único que oye su llanto. Se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo, familiar y remoto, íntimo e indiferente. No es un mundo hostil; es un mundo extraño, aunque familiar y cotidiano, como las guirnaldas de la pared impasible, como las risas del comedor. Instante interminable: oírse llorar en medio de la sordera universal... No recuerdo más. Sin duda mi madre me calmó: la mujer es la puerta de reconciliación con el mundo. Pero la sensación no se ha borrado ni se borrará. No es una herida, es un hueco. Cuando pienso en mí, lo toco; al palparme, lo palpo. Ajeno siempre y siempre presente, nunca me deja, presencia sin cuerpo, mudo, invisible, perpetuo testigo de mi vida. No me habla pero yo, a veces, oigo lo que su silencio me dice: esa tarde comenzaste a ser tú mismo; al descubrirme, descubriste tu ausencia, tu hueco: te descubriste. Ya lo sabes: eres carencia y búsqueda.

De otro lado, a pocas páginas de distancia de la confidencia –personal, ecuménica– anterior, se sitúa la narración de dos episodios en los que el niño asiste, algo más tarde, al descubrimiento de su doble extranjería. Primero en la escuela angloamericana de Los Ángeles, adonde lo lleva el exilio de su padre con motivo de la guerra civil provocada por la Revolución y donde es agredido por sus compañeros de clase por su condición de mexicano; y después, ya en su propio país, y en el colegio francés al que asiste, al ser esta vez marginado por sus connacionales por figurárseles "gringo, francés o gachupín" o acaso por "el pelo castaño, la tez y los ojos claros". Estos episodios,

que se enlazan con el de la escena de la infancia temprana, se sintetizan de esta forma:

> La experiencia de Los Ángeles y la de México me apesadumbraron durante muchos años. A veces pensaba que era culpable –con frecuencia somos cómplices de nuestros persecutores– y me decía: sí, yo no soy de aquí ni de allá. Entonces, ¿de dónde soy? Yo me sentía mexicano –el apellido Paz aparece en el país desde el siglo XVI, al otro día de la Conquista– pero ellos no me dejaban serlo. [...] Así, mis compañeros me condenaron al destierro, no fuera de mi patria sino dentro de ella.

Los tres episodios son epifánicos, más en el sentido de Yeats (una fantasmagoría que colorea) que en el sentido de Joyce (una repentina vislumbre): echan luz sobre una situación determinada y, por su mismo fogonazo, se fijan como hiatos que retumban en la memoria de quien los protagonizó. No es necesario acudir a las claves que arrima la vulgata psicoanalítica para calibrar los vestigios traumáticos de esas experiencias. El propio Paz, al escogerlas, las actualiza como referencias significativas de su conformación psicológica y privilegia su reverberación tanto en su pasado como en su presente. Ocurre, sin embargo, que en esas experiencias –y esto merece subrayarse con deliberada intención– se concentra no sólo el vínculo ambiguo y encrespado del autor con su propia individualidad y con su país, lo que humanamente hablando ya es muchísimo concentrar, sino la curva íntegra sobre la que (se) construirá su vida. Cabe una explicación: allí aparecen también, con el fin brusco de la inocencia, y de manera germinal y agazapada en las circunstancias prácticas de los episodios, los que serán los afanes recurrentes y las obsesiones circulares de una existencia: la relación con los otros, la relación con el mal, la relación con la Revolución –en su triple condición de fenómeno nacional, internacional e ideológico; la relación, aunque se trate de una comprobación hecha *a posteriori* por nosotros con los datos que avecina una trayectoria, entre la intuición y la aprehensión poéticas del "estro" creador y la que acompaña, en sus distintas etapas y manifestaciones, a la lucidez especulativa. En el caso de Paz, los vasos comunicantes y los intercambios entre su vida, su trabajo poético y sus ideas estéticas y políticas conforman un sistema congruente y solidario. Por eso, las anteriores son relaciones que encarnarán, al unísono, en 1950, en *El laberinto de la soledad.*

"Infancia es destino." "El niño es el padre del hombre." "En mi principio está mi fin." Las sentencias prestigiosas podrían multiplicarse y, con ellas, los determinismos simplones y abusivos. De ahí que, en este sentido, sea más elocuente, y más exacto, el título de una de las secciones del libro: "La espiral", esa curva que se va abriendo y alejando de su punto de partida y que da varias vueltas alrededor de él... Ahí, en el despliegue de esa figura ondulante, se cifra la trama dramática del libro. Y esa trama (los acontecimientos principales o los enredos de una obra dramática, para hacer lugar a la etimología, pero también el conjunto de hilos que, cruzados y entrecruzados con los de la urdimbre, forman una tela) está construida a la vez por un relato de naturaleza semiautobiográfica o, para más exactitud, a medias autobiográfico –en la medida en que en él operan algo así como un impulso confesional y su freno restrictivo–, relato en el que se dan pistas y señales para comprender los orígenes de determinadas actitudes, en el que se presenta a grandes rasgos una historia intelectual y en el que se efectúa un inventario de las cuestiones y los incidentes de carácter ideológico y político que explican e ilustran dicha historia. Así expuestos y entendidos los ejes centrales y los entrecruzamientos, el libro se enriquece de perspectivas internas que, especularmente, dialogan y se imbrican, en un régimen de vasos comunicantes; al mismo tiempo, enseña cómo el entramado de sus partes obedece a un designio trazado con cuidado y cálculo. De ahí que la voz del autor, también ella encabalgada a la "espiral", deba caracolear por la marea de flujos y reflujos y pliegues y repliegues que instaura y por los vaivenes de un alegato que de modo tan intencionado discurre y prueba. A veces es la voz de la memoria la que se impone y predomina, a veces es la voz del intelectual la que interpela y razona, a veces es la voz del poeta que intuye y anuda. Casi siempre es la voz, enérgica y vigorosa, del hombre que interroga y se interroga.

"No escribo un libro de memorias. La intención de estas páginas es trazar, rápidamente, los puntos principales de un itinerario político", advierte Paz.

Atengámonos a esas palabras. La segunda sección del libro esboza, en páginas en las que confluyen el anecdotario personal y la reflexión crítica, los avatares de orden ideológico y político por los que atravesó Paz y, con él, el siglo que le tocó vivir. Se trata, ésta, de una recapitulación que se despliega (la figura de la espiral, una vez más)

alrededor de la idea de la Revolución entendida como "teoría del cambio, acto que lo realiza y construcción de la casa del futuro". Una Revolución que, hija bastarda de la religión y de la ciencia, ha sido "una pasión generosa y un fanatismo criminal, una iluminación y una oscuridad". "Mi generación", se puntualiza "fue la primera que, en México, vivió como propia la historia del mundo, especialmente la del movimiento comunista internacional." Paz tiene quince años cuando, en 1929, se funda el Partido Nacional Revolucionario, que con el nombre de Partido Revolucionario Institucional llegaría con el tiempo a petrificar la Revolución en su país, y cuando el intelectual José Vasconcelos dirige un fracasado movimiento de oposición democrática. Estos hechos, unidos al exilio de la infancia, marcan la vida como la obra de Paz y lo sitúan –con todos los acontecimientos que vendrán después, a partir de la tercera década del siglo– decididamente en, entre y frente a la historia y a lo que pretendió representar en grandísima medida su encarnación: la Revolución.

Sigamos algunos de sus pasos: Paz se sumó, en los treinta, a los principios de la Revolución de Octubre, viajó a España para abrazar los ideales socialistas y republicanos, atravesó el periodo izquierdista del presidente Lázaro Cárdenas... Sus actitudes políticas, tan determinadas por el "espíritu de la época" y por estos parteaguas históricos nacionales y extranjeros, pasaron muy pronto de la aceptación sumisa de los dictados partidistas a la desconfianza de las ortodoxias y a una creciente contraposición entre sus ideas políticas juveniles y sus convicciones estéticas en ciernes. En su estancia en España, por ejemplo, descubre que "la Revolución era hija de la crítica y que la carencia de crítica la había matado". Tal comprobación (que surge allí bajo la forma de una duda entonces esbozada), hecha en fecha temprana y en medio de enfáticas certezas ideológicas unánimes, lo lleva primero a preguntarse sobre la supuesta moralidad de los métodos empleados para defender la causa revolucionaria y, más tarde, a apelar al ejercicio de la crítica como "nuestra brújula moral".

**El sendero de los solitarios**

Ahí comienza, de hecho, el "sendero de los solitarios" de Paz, un sendero efectivamente compartido por unos pocos escritores e intelectuales que, como él, se niegan a una de esas tan frecuentes "conversiones" de índole religiosa que los vuelve beatos ideológicos y cómplices de las mezquindades cometidas en nombre de una ideología. El recelo

progresivo de los comisarios políticos ante sus pareceres poco ortodoxos, la firma del pacto germano-soviético en 1939, el conocimiento de la obra de León Trotsky y su asesinato en México, las desavenencias con figuras intelectuales y políticas poderosas de su país, el vínculo literario o personal con una oposición de izquierda (George Orwell, Victor Serge, Paul Rivet), la amistad con hombres tan nobles como Albert Camus y Kostas Papaiounnou, la "moral del honor" pregonada por André Breton, la revelación del mundo concentracionario soviético en *L'univers concentrationaire* de David Rousset, las agitaciones y revueltas del Tercer Mundo, el mayo de 1968, la decepción cubana, las alternativas de hierro que plantea la vigencia de la Guerra Fría y, *last but not least*, la parálisis y la degeneración de la Revolución mexicana son, *grosso modo*, otros tantos momentos o episodios que sirven de hitos en una trayectoria de "espectador comprometido", para expresarlo con los términos aronianos apropiados. De ahí, de esa experiencia que se vive siempre desde aquella "brújula moral" que encarna en la perspectiva crítica, en la independencia de criterio que estimula la defensa de la libertad como patria única, desde el horror a los dogmas y las servidumbres, se eleva y sobrenada la integridad de Paz para ejercitar su capacidad de atestiguar, analizar y juzgar. No se trata tan sólo de que denuncie, aquí y también allá, las flaquezas estratégicas de una causa, las contradicciones de un ideal de lo político, las claudicaciones morales de los intelectuales o las abyecciones del totalitarismo. No. Su inteligencia lo conduce más lejos, a enfrentarse a esa suerte de perversión que fue común desde comienzos de siglo y que luego se volvería cada vez más central: el potencial negativo del ser humano, ese subsuelo de raíces corruptas y malignas que conforma el revés de las bondades y los sentimentalismos. Entonces se formula algunas preguntas que ponen el dedo en la llaga: ¿qué son los otros?, ¿cuál es la naturaleza verdadera del hombre?, ¿qué es el mal? Y escribe:

> Nuestro siglo –y con él todos los siglos: nuestra historia enteranos ha enfrentado a una cuestión que la razón moderna, desde el siglo XVIII, ha tratado inútilmente de esquivar. Esta cuestión es central y esencial: la presencia del mal entre los hombres. Una presencia ubicua, continua desde el principio y que no depende de circunstancias externas sino de la intimidad humana. Salvo las religiones, ¿quién ha dicho algo que valga la pena sobre el mal? ¿Qué nos han dicho las filosofías y las ciencias? Para Platón y sus discí-

pulos –también para San Agustín– el mal es la Nada, lo contrario del Ser. ¡Pero el planeta está lleno hasta los bordes de las obras y los actos de la Nada! Los diablos de Milton construyeron en un abrir y cerrar de ojos los maravillosos edificios del Pandemónuim. ¿La Nada es creadora? ¿La negación es hacedora? La crítica, que limpia las mentes de telarañas y que es el guía de la vida recta, ¿no es la hija de la negación? Es difícil responder a estas preguntas. No lo es decir que la sombra del mal mancha y anula todas las construcciones utópicas. El mal no es únicamente una noción metafísica o religiosa: es una realidad sensible, biológica, psicológica e histórica. El mal se toca, el mal duele.

*Itinerario* es no sólo el resultado de una experiencia de vida, sino –y el dato es determinante– de un conmovedor compromiso moral: el de alguien que escribe sobre México como mexicano, que escribe sobre la izquierda acaso sin haber renunciado nunca a algunos de los ideales más queridos de esa misma izquierda, que escribe sobre los intelectuales como intelectual. Es, también, y probablemente por esas mismas razones, una recapitulación en la que se codean el orgullo de haber ido más allá de las apariencias y los convencionalismos en una época de unanimidades y certezas rotundas y la voluntad urgida de poner, con nombres y apellidos y anécdotas y precisiones, los definitivos puntos sobre las íes. Es, por fin y sobre todo, una meditación sobre el mal, ese Mal así, con mayúsculas, que es parte constitutiva del ser humano y de las ideas que, locas o cuerdas, lo engendran.

Cualquier hombre, al proponerse una tarea como la que se cumple en *Itinerario*, una tarea que se adentra en la propia interioridad y en el propio destino y a la vez en la interioridad y en el destino de su tiempo, camina por el filo de una navaja. A mí (a mí, a Danubio Torres Fierro, autor de estas líneas) me gusta que Paz, al hacerlo, lo haga como lo hace aquí, egocéntricamente, incómodamente, sin miedos, con valentía, sin rastros de "buena conciencia" beata, leal a sus simpatías y perseverante en sus diferencias, a veces separando, y a veces no, con palabras que Eliot empleó en un contexto distinto, "*the man who suffers and the mind which creates*". Que lo haga, en fin, como un hombre bien nacido y bien plantado, intransigente en sus desprecios y militante en sus defensas, agraviado por las calumnias reiteradas, conmovido por sus desilusiones y en vilo por sus convicciones. En un continente como el latinoamericano, encanallado por las mentiras y

saboteado por las complicidades de casta, es una bendición que alguien diga, a la sombra venerable de Montaigne, "éste soy yo". Ese "yo", en la medida en que nos es próximo como *carácter* que encarna las sinuosidades de los años que a casi todos nosotros nos tocó padecer, forma ya parte de nosotros, de alguna manera intransferible nos cifra y nos descifra.

[Una primera versión de este trabajo apareció en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n. 279, marzo de 1994.]

## Irving Howe
## *Corriente alterna*

La percepción de la distancia puede resultar un falso problema. He aquí a Octavio Paz, escritor mexicano de sorprendentes dones y posturas, virtuoso de varios géneros, que se siente como en su casa con el surrealismo francés, la poesía estadounidense, el romanticismo alemán y la polémica marxista. Se parece mucho al escritor modernista tal y como hemos llegado a conocerlo en el siglo XX: sofisticado, jovial, ambicioso, teatralizador de su propia vida. Un tipo familiar, un ejemplar espléndido.

Obsérvesele con mayor atención, y el contorno comienza a desvanecerse. El "otro" Paz es un hombre de un país rechazado y una cultura provinciana, un mexicano que tuvo que decidir ir a París para "insertarme en la historia de la poesía moderna". Presente en toda su escritura está la contemplación melancólica de la huella azteca en el pasado de su país, así como de los indios mudos de su presente (las panteras sumisas, como los llamó otro poeta mexicano, Alfonso Reyes). Tanto en poesía como en prosa, la obra de Paz presenta una bravura retórica, un apego a la expresión de alto dramatismo que puede que satisfaga a los lectores latinos, pero que parece un poco excesiva en inglés. De modo que Paz ya no figura como nuestro primo intelectual: ahora surge como un escritor de un territorio lejano que habla desde los arrabales de la historia.

Ningún crítico estadounidense –especialmente si, como yo, lee a Paz a través de las bastas lentes de la traducción– puede ocuparse de tal escritor sin un grave riesgo de incomprenderlo. Pero vale la pena correr este riesgo, aunque sólo sea como medio para lograr ciertas conexiones y superar nuestro propio provincianismo. Al verlo próximo y lejano a un tiempo, oscilamos entre ambos mundos, desde el Paz que opina sagazmente sobre el maestro surrealista André Breton, que consideraba la idea de pecado como "una mancha en la dignidad humana", al Paz que se sumerge en discusiones de escritores mexicanos –López Velarde, Tablada, Cernuda– sobre los que, desgraciadamente, sabemos muy poco.

Una preocupación central en la obra de Paz es la lucha por inte-

grar sus múltiples *personae*, por encontrar un denominador común, por ejemplo, entre el café parisino y el pueblo mexicano. No es una lucha en la que pueda triunfar. Porque para triunfar plenamente tendría que darse una autotraición, una caída en la mera síntesis, en una época en que su auténtica obligación como escritor es seguir afianzándose en sus múltiples selvas, alinearlas con cierto humor y descansar incómodamente con las contradicciones que constituyen su vida.

A grandes rasgos, esto es lo que Paz hace en su *Corriente alterna*, de reciente traducción, en una reunión de ensayos a presión. La claridad del libro es notable, índice de su determinación por traer el mundo a México y quizá incluso México al mundo. Todo tienta a Paz, como si el mundo de la cultura moderna fuera todavía joven y fresco, y escribe en *Corriente alterna* sobre teoría literaria, narradores mexicanos, poesía europea, Sartre, pensamiento oriental, drogas, McLuhan y la política del "Tercer Mundo". Volveré sobre este libro no sin antes esbozar en unas líneas un retrato literario de Octavio Paz.

Su obra maestra es *El laberinto de la soledad*, libro que se tradujo al inglés hace una docena de años: *The Labyrinth of Solitude, Life and Thought in Mexico*. Aventura en la antropología histórica, o en el que resulta el más arriesgado de todos los géneros, la evocación del carácter nacional, este libro vaga entre las fases del pasado y el presente mexicano intentando definir los ultrajes, la violación y las derrotas que han fijado la personalidad mexicana en una máscara social de pasiva altivez. El pasado indio, la explotación colonial, el engreimiento del caudillo, las brutalidades de los generales, el fanatismo religioso, todos contribuyen al rostro mexicano. Al describir con una simpatía cáustica los traumas de un pueblo herido, Paz estudia la resignación mexicana, el hermetismo, el sadismo, el culto al Cristo sangrante, la adoración de la muerte, el engaño del machismo, el ensalzamiento de la contemplación por encima de los actos de la voluntad personal, posturas de estoicismo, la fiesta como relajo nacional, cualquier cosa que sea lo que hace que un mexicano se mueva "por la vida como un hombre que ha sido desollado". Brillante y triste a un tiempo, *El laberinto de la soledad* constituye una elegía para un pueblo martirizado, quizá destruido, por la historia. Es un texto central de nuestra época.

Con la poesía de Paz, uno haría mejor en ser un poco más cauto. Sus teorías acerca de la poesía, tomadas sobre todo de textos franceses y desarrolladas en la primera parte de *Corriente alterna*, resultan familiares, incluso demasiado familiares: la celebración de la palabra separada de la mera referencia y convertida en un icono, un objeto

sagrado por su propio derecho. Pero, al menos en los poemas más largos de Paz, lo que más asombra es el carácter dominante de la retórica latina, una tendencia al gesto excesivo. En un poema extenso como "Solo a dos voces", un lector estadounidense busca puntos de contacto, y ciertamente aparecen algunos: pasajes que sugieren una autotransformación a la manera de Whitman, un tipo de resbaladizo proteísmo forjado con el fin de proyectar posibilidades para la renovación de la experiencia y otros pasajes que suenan a un subsuelo más erótico, incluso "primitivo", como si Paz estuviera buscando fragmentos de salvajismo en el polvo mexicano.

"La memoria es raíz en la tiniebla", reza una línea espléndida de "Solo a dos voces". Y luego:

Come tiniebla,
come olvido:
no lo que dices, lo que olvidas,
es lo que dices:

Aquí las voces de Octavio Paz logran una honda fusión, pero en lo más importante –*collage* de imágenes, nervioso, rápido, dislocado–, los poemas largos se resisten a la posesión de este lector por lo menos, tal vez porque requieran más tiempo para su incorporación física, tal vez porque haya un corte demasiado abrupto entre las culturas.

En algunos momentos –se trata casi con toda seguridad de un malentendido cultural– Paz puede sonar como un Wallace Stevens latino, más excitable:

Hay un árbol inmóvil
hay otro que avanza
un río de árboles
golpea mi pecho

O, en estas líneas, quizá sólo las dos primeras:

Vi al mundo reposar en sí mismo
Vi las apariencias
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

Los poemas cortos crean una mayor desazón y no hace falta tantear durante su lectura en busca de unas tenues conexiones. Expertamente traducidos por Charles Tomlinson y Lysander Kemp, Paz aparece aquí como un poeta de conocimientos, control y aptitud para destilar su multicolor vestuario cultural con el fin de escuchar el latido de su intimidad. Es característico "Palpar":

Mis manos
abren las cortinas de tu ser
te visten con otra desnudez
descubren los cuerpos de tu cuerpo
Mis manos
inventan otro cuerpo a tu cuerpo

O, de la misma manera, sin lo que llamaré bum-bum latinoamericano, existe una "amistad" en la que Paz escucha no los silencios de la historia, sino los suyos propios:

En la hora esperada
sobre la mesa cae
indeterminablemente
la cabellera de la lámpara
La noche vuelve inmensa la ventana
No hay nadie
la presencia sin nombre me rodea

Con los escritos políticos de Paz volvemos a entrar en el familiar terreno de la controversia moderna. En su juventud, Paz trabajó para la República española durante los años de la guerra civil, después ayudó a editar un periódico radical en la ciudad de México, y un poco más tarde, en reacción contra el autoritarismo comunista, tuvo un breve encuentro con la oposición trotskista. Durante los años sesenta, Paz fue embajador de su país en la India, pero cuando el ejército disparó en 1968 contra los estudiantes en la ciudad de México, dimitió de su cargo como protesta.

Paz no es, en ningún sentido estricto, un ideólogo, pero tampoco es un diletante que tome nota de meras fantasías. Cuando escribe sobre política muestra un sólido conocimiento histórico y una gran seriedad moral; habla con una autoridad semejante a la de escritores europeos como Silone y Orwell, que también se declararon izquier-

distas, al tiempo que insistían en que la libertad es una condición previa para una existencia soportable.

En un librito titulado en castellano *Posdata*, y traducido al inglés el pasado año (1972) con el título *The Other México: Critique of the Pyramid*, Paz desarrolla su pensamiento político con inspiración y lucidez. Traza las implicaciones de la Revolución mexicana para el medio siglo pasado y concluye que, con todos sus logros notables, se ha quedado reducida al oportunismo y rigidez de "una burocracia política inserta en un partido estatal y compuesta por especialistas en manipulación de masas". Lo que México necesita es una ventilación democrática que permita que empiecen a fluir tanto las ideas libres como la sangre acelerada.

A continuación, Paz se sale del marco mexicano hacia consideraciones teóricas del "Tercer Mundo", su contribución más valiosa al pensamiento contemporáneo. Aun recalcando la necesidad de un cambio radical en los países "subdesarrollados", se mantiene aparte de los seguidores de Fidel Castro, Franz Fanon, Che Guevara y Mao, todos los cuales abogan por –o llegarían a aceptar– dictaduras revolucionario-burocráticas. Paz entiende que la libertad de expresión, prensa y asociación política no es sólo el lujo para intelectuales que algún profesor americano pseudorrealista de izquierda o de derecha supone que es; es una necesidad para los grupos sociales incipientes en búsqueda de su afirmación, dentro de naciones pobres, y una necesidad para esas mismas naciones cuando abordan programas autocríticos para la modernización económica.

Permítaseme citar un pasaje esencial del ensayo de Paz "Olimpiada y Tlatelolco":

> cualesquiera que sean las limitaciones de la democracia occidental (y son muchas y gravísimas [...]), sin libertad de crítica y sin pluralidad de opiniones y grupos no hay vida política. [...] Los jóvenes fanáticos que recitan a Mao –de paso: mediocre poeta académico– cometen no sólo una falta estética e intelectual sino un error moral. No se puede sacrificar el pensamiento crítico en aras del desarrollo económico acelerado, la idea revolucionaria, el prestigio y la infalibilidad de un jefe o cualquier otro espejismo análogo [...]. Toda dictadura, sea de un hombre o de un partido, desemboca en las dos formas predilectas de la esquizofrenia: el monólogo y el mausoleo.

Todos los temas que he mencionado, y otros muchos, entran en juego en *Corriente alterna*. La crítica de Paz, de un tipo que raras veces se halla en sus sobrios contemporáneos del norte, presenta un dramatismo epigramático-filosófico, con un alto porcentaje de generalización y sin demasiado esfuerzo por el detalle contextual o las secuencias positivas. En sus mejores logros, esto puede ser asombrosamente efectivo, como en su ensayo de una página en el que compara el escarabajo de Kafka con el asno de Apuleyo, o un texto sobre la ficción de Carlos Fuentes cuyo "humor [...] es carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio azteca en Times Square". (Aunque si hubiera que hacer un sacrificio azteca, ¿qué mejor sitio hoy en día que Times Square?) Pero a veces la crítica de Paz se convierte en un implacable martilleo en su despliegue de brillantez, un tanto fatigoso con sus visiones penetrantes y fórmulas; para ciertos momentos de conversación tranquila desearíamos la charla relajada de un amigo.

Cuando fue embajador en la India, Paz se vio absorbido por el pensamiento oriental, el tantrismo hindú y las drogas; y en una parte de *Corriente alterna* escribe con clara simpatía hacia la idea de la gracia a través de la farmacia, menciona que durante una fiesta religiosa en la India probó "una variedad de hachís llamada *bhang*". La droga arranca al paciente de la realidad cotidiana, enmaraña nuestra percepción, altera los sensaciones y, en fin, pone en entredicho al universo. El corazón se hunde: no, no este agotador rapsodizante del vacío. Pero, en su ensayo posterior, nos dice: "El primer encuentro con la mezcalina se termina con el descubrimiento de un 'mecanismo de infinito'. La infinita producción de colores, ritmos y formas se revela al fin como una aterradora y risible carcajada de baratijas. Somos millonarios de feria".

A veces, Paz puede dejar de lado su mente, pero realmente no por mucho tiempo.

Pletórico de energía, curiosidad e inteligencia, todavía ansioso de gozar de los bienes de este mundo, y amando sólo, como dice, "la perfección verbal", Octavio Paz es un hombre-orquesta del intelectualismo literario, que interpreta desde las sonatas para cinco dedos hasta una sinfonía completa, e incluso la música electrónica, todo ello en *Corriente alterna*.

Traducción de Pilar Calvo

[*The New York Times Book Review*, 25 de marzo de 1973.]

Christopher Domínguez Michael

# Paz, Octavio
## (Ciudad de México, 1914-1998)

Las obras completas son el estatuto al que arriba todo autor cuya vida en la literatura merece, a juicio de sus contemporáneos o de la posteridad, un orden de lectura cuya aspiración es la permanencia. El resultado es una operación editorial que impone las necesidades del conjunto sobre la arbitrariedad en que aparecieron sus partes. En el caso de Paz es una fortuna que sea el propio escritor quien haya editado sus *Obras completas*, pues de esta manera nos ofrece libros nuevos por su orden e intención. Y la suma resultante no afecta los factores que la hicieron posible, pues la obra suelta de Paz seguirá circulando como ha ocurrido, con creciente fortuna, durante los últimos cincuenta años. Es interesante comparar el mecanismo de las obras completas en Paz con la solución adoptada por Alfonso Reyes, el escritor que llenó la primera parte del siglo XX mexicano como Paz ha colmado la segunda. En sus últimos años Reyes era dueño de una obra que sufría de una considerable dispersión geográfica y editorial. Esas circunstancias impusieron a Reyes la planificación de sus obras completas más allá de su muerte, ordenando su lectura como una propuesta para la posteridad. Hoy suele decirse que los libros individuales de Reyes desaparecieron entre la vastedad del todo, quedando sujetos a la acumulación progresiva e inevitable que dificulta el acceso a su literatura. Paz ha decidido evitar un curso similar para su obra, reformulando el orden tanto de sus libros como de sus artículos. Esto ocurre en un momento precioso para la literatura mundial, pues a sus ochenta años, el poeta está en la plenitud de sus poderes críticos y artísticos.

Las *Obras completas* de Paz ofrecen numerosas posibilidades de lectura. Supongo que ésa fue una de las intenciones del autor al editarlas personalmente. Al leer los tomos tercero y cuarto, los consagrados a la literatura hispánica y mexicana, decidí forzar aún más la liberalidad que Paz ofrece, intentando la composición de un diccionario alfabético de autores y conceptos cuyo resultado es una importante prueba de la naturaleza enciclopédica de la obra de Paz. Sería deseable ampliar el juego al resto de las obras completas; aparecerían así los personajes decisivos de la escena política del siglo XX, innumerables

artistas plásticos de tres continentes, muchos escritores de otras lenguas y tradiciones, y los grandes maestros del pensamiento moderno.

El dominio hispánico incluye textos de origen y extensión dispersos, que van desde artículos escritos hace treinta años hasta las conferencias Nobel de 1990; presenta una parte de *Cuadrivio* (1966) y otra de *Corriente alterna* (1967) y culmina en las evocaciones más recientes. El tomo mexicano arranca con las "Seis vistas de la poesía mexicana", y recorre la vasta galería de protagonistas y agonistas que componen nuestra literatura. Al mezclar ambas compilaciones y reordenarlas en orden alfabético aparece una ecúmene crítica cuya sola ennumeración basta para comprender la dimensión enciclopédica de las lecturas críticas de Paz. Ese diccionario incluiría, entre otros, a Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan José Arreola, José Bianco, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Luis Borges, Luis Cardoza y Aragón, Camilo José Cela, Luis Cernuda, Alí Chumacero, Julio Cortázar, Jorge Cuesta, Rubén Darío, Gerardo Deniz, Salvador Díaz Mirón, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Pere Gimferrer, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Efraín Huerta, Vicente Huidobro, Jorge Ibargüengoitia, Sor Juana Inés de la Cruz, Eduardo Lizalde, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Antonio Machado, Marcelino Menéndez Pelayo, Marco Antonio Montes de Oca, Álvaro Mutis, Pablo Neruda, Juan Carlos Onetti, Manuel José Othón, José Ortega y Gasset, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Francisco de Quevedo, José Revueltas, Alfonso Reyes, Alejandro Rossi, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Rulfo, Julio Torri, Luis G. Urbina, Xavier Villaurrutia, Emilio Adolfo Westphalen, Agustín Yáñez y Gabriel Zaid.

La lista es abundante pero impresiona aún más por la variedad de los rostros y la pluralidad de las actitudes de quienes Paz ha nombrado, moviéndose entre el tiempo retórico y la materia histórica con vastísima sapiencia. Paz escribe sobre los poetas del Siglo de Oro y examina a los excéntricos entre los novelistas mexicanos contemporáneos; capta al modernismo latinoamericano y a la generación española del 27; discute el fracaso de nuestro romanticismo y pondera la magnificencia de esa poesía moderna de América Latina de la que él mismo es figura central.

En la enciclopedia de Paz, cada orilla del Atlántico cuenta con un faro que busca e ilumina a su contrario. Ese intercambio de luces y de sombras ha conocido la oscuridad de la guerra o de la indiferencia, pero ningún obstáculo ha impedido el tráfico clandestino de especies o las correrías de los corsarios. Fundación hispánica y

disidencia latinoamericana componen esa esfera de la lengua española cuyas literaturas han encontrado en Paz un cartógrafo y un descubridor.

El diccionario seduce no sólo por la posibilidad de llenar generosamente cada entrada alfabética, sino por el tono que se encuentra atrás de cada nombre. Paz es un extraño autor que no incurre en el artículo de ocasión o en la referencia inútil; este maestro del retrato literario presenta sus fervores y sus reservas en encarnaciones individuales tan vivas como problemáticas. Páginas como las dedicadas a Neruda o Alberti combinan la crítica de la política con la comprensión diáfana de poéticas que le son entrañables; un escritor tan distinto a Paz como Borges encuentra en su juicio una definición persuasiva escasa entre la abundante exégesis que rodea al escritor argentino. Los tomos III y IV de las *Obras completas* suman mil páginas durante las cuales emociona leer los encuentros personales con Neruda o Cuesta tanto como la conversación del poeta con sus muertos electivos como Quevedo, Sor Juana o López Velarde. Trashumancia posible para quien hace de la tradición un tiempo abierto a la eternidad del poema y cerrado a las intemperancias históricas. Paz es un escritor contemporáneo de todos los escritores que ama e interroga. Pero no ha guardado esa privanza para su poesía; crítico literario y ensayista moral, Paz ensaya en público, y el lector es testigo de un diálogo cuya profundidad y belleza carecen de equivalencia en una época como la nuestra, tan dada a las preferencias sectarias en literatura, a la exaltación de los gustos editoriales del vulgo y a las tediosas disecciones académicas.

Paz, como escritor mexicano, cierra su siglo con una actitud crítica muy distinta a la de sus predecesores y maestros. Reyes se ocupó escasamente de la literatura mexicana de su tiempo; fue muy parco con sus compañeros de generación e ignoró a los más jóvenes. Villaurrutia y Cuesta buscaron con cariño ejemplar a Díaz Mirón o López Velarde; fueron generosos con sus amigos y justos con algunos de sus adversarios; señalaron la aparición de nuevos escritores (como el propio Paz) pero jamás estuvieron en condiciones de abarcar la variedad de la literatura hispanoamericana. No dejaron testimonios significativos de sus pares en España, Cuba o América del Sur. Paz, en cambio, habla de Ortega y Gasset y de Vasconcelos, de Westphalen y de Deniz, de Gómez de la Serna y Huidobro. El universo hispanoamericano de Paz es una totalidad.

Poeta que no aspiró sino a dialogar con las obras elegidas, Paz se convirtió en un ensayista cuya crítica es parte esencial –fundación y

dominio– de la literatura secular. Su experiencia moderna, que va del barroco americano al surrealismo, le permitió ejercer la universalidad más activa en el ámbito de su propia lengua. Parecería que en Paz hubo un desasosiego inicial, concerniente a la insuficiencia de nuestra Ilustración o a la pobreza de la crítica en el mundo hispánico; esa irritación lo invitó a librar las vastas batallas y los movimientos sutiles que impone la prosa del pensamiento. La publicación de las *Obras completas* de Paz confirma que la crítica ha encarnado finalmente en la tradición hispanoamericana, pues, en la segunda mitad del siglo XX, un poeta mexicano le dio esa altura intelectual y esa dignidad retórica de la que carecía.

Hay una escena en *Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano* que me entusiasma. Es aquella en la que Cuesta expone al joven Paz su teoría del clasicismo, en compañía de una mujer y al amparo de la noche. En ese recuerdo de Paz ocurre una suerte de cambio de mando, de cesión primordial del secreto de la crítica, como si Cuesta hubiera otorgado sus poderes a un poeta capaz de sacarlos de la zona de sombra y llevarlos a la luz del mediodía. Esa ceremonia explica la devoción de Paz por una herencia, la de los Contemporáneos; su necesidad de rebatir y fundar la tradición, convirtiendo aquella teoría cuestiana del clasicismo mexicano en un razonamiento plural que transforma al clásico en moderno, a la literatura nacional en observancia universal de la crítica. En ese sentido puede leerse la enciclopedia que Paz pone hoy en nuestras manos.

Octavio Paz es un clásico contemporáneo. Esa doble condición –la tradición y la actualidad– inhibe a la crítica. No son pocos los que retroceden ante el reto propuesto por Paz; son menos aún quienes han emprendido una crítica meticulosa y honrada, generosa pero intransigente, del pensamiento de un poeta que desde su juventud crea, a través del lenguaje, una política del espíritu.

Tres críticos políticos mexicanos habían abordado "la política de Paz" con libros de intenciones más o menos exhaustivas: Jorge Aguilar Mora, Enrique González Rojo (hijo) y Xavier Rodríguez Ledesma. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* (1978), de Aguilar Mora, fue un libro pionero que no suscitó la discusión que merecía. La indiferencia provocó que las sugerentes tesis de Aguilar Mora envejecieran en soledad. Veinte años después, *La divina pareja* dice más sobre el radicalismo teórico de los años setenta que sobre Paz. Es una crítica a ratos trotskizante, a veces nietzscheana, acaso deleuziana, don-

de un heterodoxo le pide a Paz que responda al examen de la teorética universitaria de esos días, culpándolo de una lectura equívoca de la historia. Para Aguilar Mora, el poeta castiga al "marxismo" por ser un determinismo, pero le reprocha después a Marx el incumplimiento de sus profecías deterministas. Aguilar Mora es un "ultrabolchevique" –como llamó Maurice Merleau-Ponty a Jean-Paul Sartre– que rechaza la pareja historia/mito que encuentra en Paz. Creo que Aguilar Mora localizó una asociación esencial del pensamiento paciano pero extrajo de ésta una conclusión partisana difícil de compartir cuando no se sueña con un gaseoso "marxismo verdadero". El matrimonio entre historia y mito es, paradójicamente, una de las virtudes más elocuentes de la política del espíritu en Paz. Lo que para el crítico es una mala lectura resultó, para mí, una interpretación poética de la historia no exenta de grandeza.

Curiosamente, ese ensayista original y virulento que es Aguilar Mora devino, finalmente, en otro mitógrafo: *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990), su gran libro sobre la Revolución mexicana, es una tanatografía que exalta el mito romántico de la violencia revolucionaria. Las mitologías de Aguilar Mora son retóricamente tan cuestionables como las que atribuye a Paz. Pero si Aguilar Mora es un solitario, el poeta González Rojo es un heresiarca. Durante los años setenta, el poeta organizó un cenáculo llamado EIRA (¡Espartaquismo Integral Revolución Articulada!) que, como su nombre lo indica, pretendía articular al viejo espartaquismo revueltiano que se había quedado esperando el descenso celestial de la teoría leninista sobre el proletariado sin cabeza. Siguiendo el modelo plejanoviano del círculo de estudios que diseña la revolución mientras las condiciones históricas, tan impuntuales, no se presentan, González Rojo escribió *El rey va desnudo* (1989), donde a manera de banquete platónico, el heresiarca y sus catecúmenos analizan "la situación teórica" creada por las ideas de Paz sobre "el socialismo realmente existente". Generoso, el hereje explica a sus iniciados que Paz no es un agente del imperialismo yanqui, sino uno de nuestros primeros antistalinistas, que se extravió por no haberse topado con los verdaderos evangelios. Pero el propósito de González Rojo es más humano que divino. El profesor necesitaba un pretexto para exponer sus teorías sobre el modo de producción "intelectual" (MPI) aparecido en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y sus satélites. Su pretexto fue Paz. El destino del MPI (González Rojo ama las siglas, sectario al fin) no es materia de este artículo, pues aquella cosa desapareció de la faz de la tierra en dos años, caso insó-

lito en la historia de los MP que, como el feudalismo o el capitalismo, solían durar siglos. La doctrina de González Rojo, escrita en una abominable prosa profesoral, es un champurrado de las tesis de Trotsky, Bruno Rizzi, Charles Bettelheim y Rudolf Bahro. El asunto queda en manos de la heresiología del marxismo mexicano.

*Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo* (1990) es un panfleto donde el heresiarca vuelve a tomar a Paz como pretexto para denunciar, por enésima vez, a las mafias intelectuales cuya alianza con el Estado les han cerrado a los escritores independientes el justo reconocimiento del ¿proletariado? Sin el ímpetu herético del libro anterior, González Rojo expone ahora el programa del Partido de la Revolución Democrática (PRD), pues el profesor insólito de la izquierda metaleninista descubrió súbitamente que en el nacionalismo neocardenista se encontraba, acaso, la revolución articulada.

Xavier Rodríguez Ledesma comparte con Aguilar Mora y González Rojo, ese "ultrabolchevismo", que consiste en violentar discursos cuyo conflicto con el "marxismo" se resuelve llamando a capítulo al poeta para indicarle qué clase de herejía es compatible con la historia. Naturalmente, hay grandes diferencias entre la veleidosa inteligencia de Aguilar Mora, la triste hermenéutica de González Rojo y la titubeante neutralidad académica de Rodríguez Ledesma. Pero los tres críticos comparten la ilusión de que hay un marxismo verdadero esperando su oportunidad sobre la tierra.

*El pensamiento político de Octavio Paz* es obra de un autor de mi generación –Rodríguez Ledesma nació en 1960– y quizá por ello me conmueve su disputa con la crítica paciana del marxismo, pues fue la que yo sufrí. Uno y otro ingresamos a las universidades públicas en el trasiego de aquella "crisis del marxismo" que pareció agravarse entre el golpe de Estado en Chile (1973) y la represión del general Jaruzelski contra los obreros polacos (1981). Aunque aquella crisis fue una de esas fiebres tercianas que parecen anunciar la salvación del enfermo cuando en realidad son el espasmo salutífero previo a la muerte. En esos días pareció que la fecundidad de las herejías marxistas –del eurocomunismo al consejismo, de Enrico Berlinguer a Bahro, pasando por Louis Althusser– sustituiría a la decrépita ortodoxia soviética. Pero tan pronto empezó la *perestroika*, las recurrentes esperanzas de Occidente en la redención de la URSS, retratadas recientemente por François Furet, empezaron a disolverse y el 1° de enero de 1992 la bandera de la hoz y el martillo bajó del asta del Kremlin. Pero con la ortodoxia se hundieron las herejías, que sin ella perdieron su razón

de ser. La ilusión trotskizante de una regeneración del "Estado obrero", basada en la cómica idea de que aquel sistema era en principio superior al capitalismo, se esfumó.

Paz se alejó del marxismo tras un proceso que él ha descrito puntillosamente. Rodríguez Ledesma lo documenta con veracidad. En 1950, al denunciar los campos de concentración soviéticos, el poeta se separó tajantemente del stalinismo. Más tarde renunció a la idea de que éste era una patología pavorosa, pero patología al fin, en el cuerpo presumiblemente sano del comunismo de Marx, Lenin o Trotsky. Es ese segundo movimiento, que no podía llevar sino al reencuentro con la tradición liberal, el que Rodríguez Ledesma no acepta cabalmente. La existencia de un marxismo herético y fecundo grabado en las páginas de la patrística es una ilusión a la que el sociólogo se aferra. El propio Paz sufrió esas dubitaciones. De la esperanza utópica cultivada con Victor Serge y André Breton, Paz se desplazó hacia la constatación de que Marx fue un filósofo bifronte, con un rostro libertario y otro totalitario. Las tendencias despóticas del socialismo marxiano fueron truculentamente aplicadas por el bolchevismo, cuya naturaleza concentracionaria fue profetizada por Proudhon –en una carta al propio Marx– en fecha tan temprana como 1844.

Queriendo mostrar las contradicciones de Paz ante el pensamiento de Marx o frente al socialismo real, Rodríguez Ledesma olvida lo esencial. Paz es un crítico del bolchevismo, no como aberración histórica, sino en su medida de sociedad cerrada cuyo germen pasó fatalmente de Marx a Lenin y de Stalin a la izquierda mundial, implantando un totalitarismo peor que el nazismo, pues Hitler jamás se lavó las manos en las aguas de una tradición humanista. Mientras escribía esta reseña me topé con una página de la *Historia del pueblo de Israel*, de Ernest Renan, que creo que viene al caso:

> Todos los sueños humanitarios son contradictorios, ya que la imaginación gira en un círculo estrecho y los dibujos que traza son como los extraños rombos de los mosaicos orientales. La Revolución francesa defendió la libertad y la fraternidad, y llevaba en su interior al imperio. El gran germanismo idealista de Herder y Goethe se ha convertido en un realismo de hierro que no conoce más que la acción y la fuerza, ¡qué decir del socialismo moderno y de los cambios frontales que haría si llegase al poder!

El gran Renan escribió estas líneas en 1887.

Cuando Paz dice que el liberalismo y el socialismo deberán sintetizar un nuevo tipo de utopía no creo que entienda al marxismo como sinónimo de socialismo. Pero para Rodríguez Ledesma, Marx parece ser el único teórico del socialismo, olvidando a Babeuf, a Fourier, a Saint-Simon y a Louis Blanc, los socialistas "utópicos" cuyo descrédito fue una de las primeras misiones de la intolerancia marxiana. No me extraña esta omisión en *El pensamiento político de Octavio Paz*.

Hace quince años, en México, sólo se estudiaba "sociología marxista" en claustros universitarios a ratos iluminados por las engañosas luciérnagas de la herejía. Pero los herejes –desde el generalísimo Trotsky hasta la martirizada Rosa Luxemburgo– no hubieran rendido cuentas distintas que Stalin, Mao y Castro, militantes y enemigos cabales de la sociedad abierta. Las restauraciones socialdemocrátas en Rusia y Europa central serán, en el peor de los casos, un triunfo del nacionalismo beligerante. En el mejor, la victoria de los mencheviques. Los enemigos de Lenin –también ausentes de nuestra cultura universitaria–, como Bernstein y Kautsky, imaginaron lo más justo de las democracias occidentales. Los mencheviques, como dijo Edgar Morin, esperan su Lamartine, quien lavó el honor de los girondinos, calumniados por la guillotina, el águila imperial y la escarapela borbónica.

El esfuerzo documentado y sistemático de Rodríguez Ledesma, tan útil para quienes releen a Paz como para aquellos que se acercan por vez primera, fracasa como interpretación teórica. Paz no es un marxista vergonzante o equívoco. Es un hombre del siglo que compartió la ilusión comunista y la abandonó para convertirse en defensor de la sociedad abierta.

La ruta de Paz como crítico de la vida pública en México recibe un seguimiento cabal en este libro. Las grandes polémicas del poeta, desde los años cuarenta hasta la discusión con Carlos Monsiváis en 1977, son registradas con precisión e imparcialidad. Rodríguez Ledesma ratifica documentalmente que Paz, como reconocen quienes lo calumniaron hasta hace una década, fue un pionero en la descripción del despotismo mexicano, ese "ogro filantrópico" bautizado magistralmente por el poeta. Comparto con Rodríguez Ledesma esa impaciencia ante un régimen de la Revolución mexicana, que como los muertos-vivos del folletón gótico despierta del letargo cuando los héroes ya festejan su aniquilación. A Rodríguez Ledesma le duele la distante parsimonia con que Paz espera la "hora cumplida" del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Pero el sociólogo soslaya que el democratismo de Paz nace de su abandono, especialmente en *Posdata*

(1969), del culto por la diosa Revolución, meretriz que embaucó e infectó a los hombres de nuestro siglo.

Y a Rodríguez Ledesma le aturde la prolongada batalla de Paz contra la izquierda mexicana. Aquélla fue una solitaria guerra en dos frentes, ante la estatolatría de la Revolución mexicana contra una izquierda cuyos afanes democratizadores tropezaban con sus fidelidades dogmáticas. Y como ha dicho Roger Bartra, fue la izquierda la que se benefició con la agresiva interlocución de Paz.

El poeta se ganó la calumnia biliosa y la quema en efigie. A contrapelo, yo conocí en el Partido Comunista Mexicano (PCM) a muchos demócratas consecuentes a pesar de sus fidelidades castristas o leninistas. Algunos de ellos militan actualmente en el Partido de la Revolución Democrática (PRD).

Creo que Paz no ha sido sensible al valor moral de estos demócratas. Pero debo decir que en los días siguientes al 1° de enero de 1994, cuando vi a tantos "reformistas" reconvertirse instantáneamente al culto por la guerrilla zapatista, me di cuenta de que la suspicacia de Paz estaba, una vez más, fundada. Si el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) hubiese extendido la rebelión más allá de Las Cañadas y el país se hubiera internado en la guerra civil, creo que muchos de quienes ahora peregrinan por la paz en Chiapas estarían cantando las loas del ejército revolucionario.

Lamentablemente, Rodríguez Ledesma concluye su libro en 1993 registrando las elecciones de 1988 como último episodio en la vida política de Paz. El sociólogo lamenta que el poeta no haya tomado una actitud más beligerante ante unas elecciones tan controvertidas. Estoy de acuerdo con Rodríguez Ledesma. Me hubiera gustado que Paz se sumase a la demanda de anular las elecciones y repetirlas. Pero la política es el reino de lo posible. Paz, como el PRI y el Partido Acción Nacional (PAN), apostó a que el presidente Carlos Salinas de Gortari se legitimara en los hechos, con una verdadera reforma democrática que atenuase o resolviese la ilegitimidad de su elección. Y al ocupar sus escaños en la Cámara de Diputados y en el Senado, los cardenistas, contra su voluntad, votaron de facto su adhesión a la transición pactada. Cuauhtémoc Cárdenas, al replegarse y fundar el PRD, haciendo lo que José Vasconcelos no hizo en 1929, libró al país de un desenlace sangriento. Y no creo que su partido, pese a sus colosales incongruencias, haya sido un obstáculo en la democratización del país.

El presidente Salinas de Gortari emprendió reformas económicas que Paz y buena parte de la opinión pública aprobaron. Llegó 1994,

la rebelión zapatista, los asesinatos políticos y el desplome de la economía. El viejo régimen priista demostró su incapacidad de reformarse... pero en ese mismo año se realizaron las elecciones más pulcras de nuestra historia y las ganó el PRI con 51 por ciento de los votos.

En *El pensamiento político de Octavio Paz* se le reprocha al poeta su conformidad con la lentitud de la transición democrática. Nacido en 1914, Paz es un intelectual cuya biografía corre paralela al régimen de la Revolución mexicana, fue un niño que sufrió una guerra civil que involucró a su padre con el zapatismo, un adolescente ante la represión callista y el joven poeta entusiasta de las reformas sociales del general Lázaro Cárdenas. Diplomático al servicio de un régimen aplaudido internacionalmente por la izquierda, Paz renuncia en 1968 a la embajada en la India como protesta por la masacre del 2 de octubre, acontecimiento que los cubanos y los soviéticos pasaron por alto. La biografía de Paz está marcada por un rechazo coherente y sistemático de toda ruptura violenta con el sistema. Es una elección política de naturaleza profunda, que genera impaciencia o rabia, pero cuya legitimidad intelectual no puede ser juzgada de acuerdo a la moral de las convicciones que tantos críticos le exigen a Paz. Rodríguez Ledesma lamenta que Paz no sea un clérigo revolucionario. No es el primero.

Cuando mataron a Luis Donaldo Colosio yo tuve una fantasía bolchevique: en pocas horas me convertiría en testigo de la toma del Palacio de Invierno de la Revolución mexicana. Casualmente, la noche siguiente visité a Paz para entregarle unos suplementos y aproveché el viaje para contarle esa ilusión, mezcla de esperanza y terror. Paz desalentó fríamente mis elucubraciones. La desaparición súbita del PRI no sólo era improbable, sino indeseable. El escepticismo de Paz frente al apocalipsis –pues no era otra mi fantasía– me asombró. Entendí su firme convicción de que la historia, mirada con la moral de la responsabilidad, puede ser sustraída de los caprichos de la violencia.

Esa anécdota es útil para dibujar la decepción de Rodríguez Ledesma al concluir su libro. El poeta no comparte con los jóvenes la prisa de ver morir al padre, pues el PRI es una estructura binaria de poder cuya legitimidad hemos reproducido cuatro siglos de mexicanos. Ante el Estado mexicano, Paz ha reaccionado como un intelectual reformador que busca el diálogo con el príncipe, no su derrocamiento, pues esa visión tenebrosa –la Revolución– ya la tuvo en Mixcoac o en Valencia, fantasma que nubló su ojos y formó su razón crítica.

La modernidad en Paz se resiste a las maneras intelectuales marxistas, a ratos inciertas, otras veces dogmáticas, que Rodríguez Ledes-

ma utiliza para concluir su tesis. La dialéctica, dice Paz, no está en la historia ni en la naturaleza. Por ello Paz ha sido un intelectual enemigo de aquella traición de los clérigos que denunció Julien Benda, momento en que los letrados arengan a las masas, justificando los medios por la escatología dialéctica, sancionando las bodas entre la sangre y la esperanza. La política del espíritu de Paz es la defensa de los valores universales de la Ilustración, obra de un intelectual que no cede, o si lo hace retrocede aterrado, ante la tentación de vender su alma al demonio de las ideologías seculares que intentaron la destrucción de la sociedad abierta.

Paz iluminó la centuria mexicana como Voltaire el siglo XVIII. Su vida y obra serán recordadas como una de las contribuciones más refinadas y poderosas que América Latina ofreció al mundo a través de una historia más desgraciada que feliz. Casi nada faltó en una existencia sólo equiparable, para hablar únicamente de otros hombres en su siglo, a la de André Gide, Ortega y Gasset o T. S. Eliot: el compromiso con las utopías y la crítica implacable ante la decepción totalitaria, la travesía pertinaz y solitaria entre el ruido y el silencio, la prosa como forma privilegiada de relación con los clasicismos de Oriente y Occidente.

Poeta cuya dimensión conmueve al joven pues cuando dos se besan se detiene el mundo, poeta que retó a la tradición con la vanguardia, Paz tendrá lectores mientras dure el sacramento de la lectura que une a cada hombre con un libro, esos signos en rotación que anulan el tiempo y la distancia, convirtiéndonos en contemporáneos de los astrólogos mayas, de los gimnosofistas de la India, de los trovadores provenzales. Es tarde y es temprano para citar sus grandes obras críticas, piezas maestras de la prosa moderna, desde *El arco y la lira* (1956), esa estética heterodoxa del surrealismo, hasta *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1981), un ensayo de restitución que nos devolvió intensamente no sólo a la poetisa novohispana, hermana en espíritu de Paz, sino a toda una edad defenestrada por la historia oficial. Pero quizá el genio crítico de Paz saltó con mayor chispa en los cientos de artículos que escribió, bengalas que iluminaron la memoria de Sartre o de Camus, de Trotsky o de Gandhi, de Rivera o Duchamp o de tantos poetas cuya traducción, en el más amplio sentido del término, debemos al más grande de los escritores mexicanos de todos los tiempos.

Cualquiera que conozca la obra de Paz sabrá que escribo esta nota no tanto con mis palabras, sino con las que alcanzo a recordar de los propios libros de Paz. Nacido en la calle de Venecia en la colonia

Roma, el 31 de marzo de 1914, Octavio Paz Lozano aprendió a pensar en esa mesa de sus ancestros que olía a pólvora. Su abuelo, Ireneo Paz, fue un periodista liberal cuyo talento polémico heredaría el nieto; su padre, Octavio Paz Solórzano, abogado zapatista, murió joven, víctima del potro del alcohol, impotente ante el fracaso de la Revolución mexicana. Durante el año aciago de 1994, cuando celebramos sus ochenta años, Paz llegó a decir que esa Revolución –"en la que tanto creí"– acaso había sido la tragedia que decidió un destino de México ajeno a los sueños del joven poeta que alfabetizó campesinos en el Yucatán cardenista.

Semejantes dubitaciones sólo podían caber en un pensador obsesionado por la duda sistemática, esa suspensión del juicio que acredita y atormenta a los hombres de genio. Si en la plaza pública Paz parecía tan inflexible, a veces transido por sus propios absolutos, esa determinación provenía del examen de conciencia que realizaba a diario, más como mayeútico que como cristiano. Quien haya hablado con él recordará sus cambios de opinión, su manía dialéctica o trinitaria, esas vacilaciones al aire libre que fascinaban a quienes le fueron próximos. La de Paz fue una personalidad imponente. Sus defectos de carácter, tan humanos, fueron proporcionales a las dimensiones de su genio. Por ello, a Paz no se le perdonaban pecados como la envidia o la soberbia, ante los cuales somos tan indulgentes cuando se trata de nosotros mismos. Sus viejos amigos, quienes compartieron con él las epopeyas íntimas y las hazañas públicas, serán los indicados para hablar de las luces y las sombras del hombre que avasallaba con las virtudes del espíritu y las tempestades del ser.

Quienes conocimos al poeta consagrado por la literatura mundial a veces olvidábamos que su victoria era hija legítima de la soledad que sufrió el denunciante latinoamericano del Gulag en 1951, rodeado de la mezquindad de tantos poetastros nacionalistas que lo acusaban de no ser mexicano ni europeo ni universal, sin olvidar las amenazas de los sicarios del régimen que denunció en 1968, y en fin, víctima de aquella izquierda radical que lo quemó en efigie frente a la embajada estadounidense en 1984.

La victoria del hombre político es hoy más justa que nunca, casi una alegría que compensa nuestra devastación. Sus causas perdidas resultaron victoriosas; el poeta pudo ver, en el invierno de 1989, la caída del Muro de Berlín y, poco después, el descrédito de los regímenes latinoamericanos inspirados en el marxismo-leninismo. Como liberal, como defensor de los valores universales de la Ilustración, Paz conoció

la sonrisa. Pero el fin de esa "civilización" comunista no paralizó, como dijo algún ingrato, su imaginación crítica. Tan pronto terminó su *Pequeña crónica de grandes días* (1990), se dedicó a escudriñar el presente de una sociedad abierta que al triunfar genera los mecanismos de su autodestrucción, el salvajismo del libre mercado y el desamparo ético provocado por los fundamentalismos nacionales y religiosos. Es curioso que quienes se quejaron de la omnipresencia de Paz sean los mismos que lamentan que haya sido escueto en esa crítica imaginativa y tenaz del mundo poscomunista. Pero en los textos de su última década se encontrará que esa crítica fue una obsesión. Le faltó tiempo. Paz, nunca debemos olvidarlo, fue un poeta. Un maestro del siglo XX para quien ese honor de los poetas que le enseñó André Breton fue una tarea de higiene moral de severa observancia.

Poeta universal. Paz murió hablando de México, su herida y su religión. Aquel 17 de diciembre de 1997, en su última aparición pública, Paz conmovió a las autoridades de la República y a sus adversarios políticos, a los hombres de dinero y a los letrados, invocando lo eterno y lo inasible: las nubes del Valle de México. Mientras, una salamandra jugueteaba con el tiempo y dejaba caer el polvo del Eclesiastés sobre nosotros. Cien personas miramos al cielo, al poeta transfigurado en demiurgo. Fue un instante. Y Paz se despedía como el paradójico poeta nacional de un país –él lo dijo– sombrío y solar, ávido de luz y emperrado con la sangre; un poeta nacional muy distinto a sus predecesores latinoamericanos, inspirado por el demonio socrático de la crítica y, como tantos ciudadanos, creyente apasionado de una república democrática que no acababa de nacer.

El poeta será recordado como uno de los artífices de esa democracia por la que los españoles y los latinoamericanos llevamos años votando. Contra la esclerosis de los antiguos regímenes y contra las casandras que exigían (y exigen) la dictadura de los justos, Paz fue un precursor y un combatiente. Poeta que hizo política desde 1929, Paz se equivocó algunas veces. No puede ser de otra manera cuando se confía en la moral de la responsabilidad. El nuevo siglo valorará las inexactitudes o las injusticias de un escritor para quien las virtudes públicas fueron un dolor cotidiano y una ilusión renovada. Fue un hombre colérico porque la centuria que le tocó vivir exigía valorar sin contemplaciones la indolencia y el crimen. Paz, inaugurando una tradición crítica de la que México carecía, lo discutió todo y lo hizo en público, sin otra defensa que su inteligencia y su honradez. Que algunos de sus adversarios no fueran inteligentes ni honorables, no fue

culpa suya. Otros –y quiero creer que serán muchos– sabrán reconocer que el desacuerdo con Paz fue una hermosa educación sentimental.

Había en Paz, cosa curiosa, una combinación insólita entre la virulencia del héroe y la fragilidad del poeta. A ratos se le olvidaba que era premio Nobel y lo poseía la amargura del rechazo. Lo peor que podemos hacer con su memoria es negarle el homenaje franco y cotidiano de la crítica: leámoslo como no leímos a Alfonso Reyes, a José Vasconcelos, a Jorge Cuesta y a José Revueltas. De lo contrario, la literatura mundial, a la que Paz pertenece desde hace medio siglo, se nos volverá a adelantar y los trabajos y los días del poeta dejarán de ser nuestros. Si es así, peor para nosotros.

Paz fue un maestro en esa forma venerable de la admiración que es la oración fúnebre. Vio morir a casi todos los grandes hombres del siglo pasado, admirados o aborrecidos, y a muchos les dedicó epitafios signados por la justicia y la generosidad. La tarde del 17 de diciembre de 1997 algunos amigos lo vimos, en compañía de Marie-José, su esposa, por última vez. A ratos, la terrible enfermedad que lo devastaba parecía esfumarse y reinaban la chispa y el ingenio de las tertulias de antaño que en mi caso fueron pocas, pues fui el más joven en llegar y en permanecer en *Vuelta*, su última revista. Se enteró, en ese momento, de la muerte, acaecida días antes, de su viejo camarada Claude Roy. Paz se quitó las gafas y no contuvo algunas lágrimas. Fue la única vez que lo vi llorar. Entonces decidió hablar de la muerte. De su muerte. "Cuando me enteré de la gravedad de mi enfermedad", dijo, "me di cuenta que no podía tomar el camino sublime del cristianismo. No creo en la trascendencia. La idea de la extinción me tranquilizó. Seré ese vaso de agua que me estoy tomando. Seré materia." Ante nuestro silencio, el estoico prefirió bromear con su mujer sobre la creencia hinduista de ella en la reencarnación. "Tengo al hereje en casa", dijo sonriente. Sentí entonces alegría y dolor, esa grandeza de la sabiduría antigua, que jamás, estoy seguro, volveré a vivir. Mañana no creeré que fui contemporáneo de Octavio Paz.

[Entrada "Octavio Paz", en Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.]

## Bibliografía


Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Era, México, 1978.

González Rojo, Enrique, *El rey va desnudo. Las ideas políticas de Octavio Paz*, Posada, México, 1989.

——, *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo*, Posada, México, 1990.

Paz, Octavio, *Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

——, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

——, *Obras completas*, vol. III: *Fundación y disidencia: dominio hispánico*, y vol. IV: *Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Rodríguez Ledesma, Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*, Plaza y Valdés-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Enrico Mario Santí

# Diez claves para *El laberinto de la soledad*[1]

*Alan: Gods don't die.*
*Dr. Dysart: Oh yes, they do!*

Peter Shaffer, *Equus*

## 1

*El laberinto de la soledad* (1950) es una de las piedras angulares de la literatura moderna: ensayo él mismo moderno y reflexión crítica sobre la modernidad. En el contexto intelectual hispánico, pertenece a la tradición del ensayo de identidad nacional –lo que en Alemania se llamó, en cierto momento, la *Volkerpsychologie* (psicología de los pueblos) y que durante el siglo XIX repercutió en todo el continente, incluyendo España. Ya los románticos españoles (Larra y Mesonero Romanos, por ejemplo) habían iniciado la tradición en la Península, pero son los grandes escritores de la llamada Generación del 98 (Ortega y Gasset, Unamuno, Azorín) los que la perfeccionan en textos tan sonados como *En torno al casticismo* (1895) o *Meditaciones del Quijote* (1914). Se trata, ante todo, de una tradición del ensayo moral, o mejor dicho: *moralista*. "Es un libro", ha dicho Paz sobre su propio ensayo, "dentro de la tradición francesa del 'moralismo'. Es una descripción de ciertas actitudes, por una parte, y, por la otra, un ensayo de interpretación histórica." Al asociar el ensayo a la tradición moralista francesa –que incluye desde los ensayos de Montaigne hasta la obra de Valéry, pasando por los grandes enciclopedistas del siglo XVIII, como Montesquieu, Rousseau y Voltaire–, Paz se sitúa en la línea del análisis de actitudes psicológicas, y así resume, y critica, sus consecuencias históricas. Ese bagaje europeo repercute, a su vez, en Hispanoamérica, y promueve en nuestro siglo toda una literatura sobre el tema de la identidad nacional, a la que el libro de Paz pertenece. Junto a *Radiografía de la pampa* (1933) del argentino Ezequiel Martínez Es-

[1] Estas "diez claves" representan un resumen escueto de mi "Introducción" a la edición crítica de *El laberinto de la soledad*, de inminente aparición en Cátedra, Madrid.

trada, *Casa grande e senzala* (1933) del brasileño Gilberto Freyre, y *La expresión americana* (1957) del cubano José Lezama Lima, el ensayo de Paz es una de las columnas de ese edificio.[2]

Dentro de la literatura mexicana el libro ocupa igualmente un lugar privilegiado: continúa, resume y cierra la reflexión sobre la identidad nacional.[3] Fue el primer libro orgánico en prosa publicado por Octavio Paz, y dentro de su propia obra es la pieza central de su extensa reflexión sobre México. Libro polémico y, aún hoy, combatido, constituye un complejo cruce entre el ensayo moral, la filosofía de la historia, la antropología de la cultura, la psicohistoria y la autobiografía. Ese cruce tiene un nombre más sencillo y tradicional: ensayo literario.

Paz escribió *El laberinto de la soledad* en París entre 1948 y 1949, pero fue ideando muchos de sus temas desde doce años antes. La primera edición de *El laberinto de la soledad* se publicó en México en 1950; la segunda, nueve años después, también en México. A la segunda edición se añadió un capítulo y se incorporaron importantes cambios que contribuyeron, en su momento, a poner el libro al día. Diez años después, en 1969, con motivo de la conferencia "Hackett Memorial" en la Universidad de Texas, en Austin, Paz escribió otro texto titulado "México: la última década" que de hecho volvió a poner al día su reflexión sobre México, esta vez con motivo especial de la crisis de octubre de 1968. Esa conferencia se convirtió, al año siguiente, en *Posdata*, libro que, como dice su autor, fue la "prolongación crítica y autocrítica" de *El laberinto de la soledad*. La continuidad que demuestran las

[2] Sobre el ensayo de identidad nacional en España, véase el libro de Herbert Ramsden, *The 1898 Movement in Spain* (Manchester University Press, Manchester, 1974); sobre la misma tradición en Hispanoamérica, Martin Stabb, *In Quest of Identity* (University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1967), y José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Ahanza, Madrid, 1990). Sobre la *Volkerpsychologie* y sus fuentes, véase el lúcido capítulo sobre Unamuno en el libro de mi colega Francisco Larubia Prado, *Entre literatura y filosofía: Unamuno, Ortega y Gasset y el punto de vista estético*, de próxima aparición.

[3] Véase José Luis Martínez (comp.), *El ensayo mexicano moderno* (Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1971), para una discusión y antología de los textos sobre este tema. Sobre el ensayo mexicano de identidad nacional son útiles los ensayos de José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México* (Fondo de Cultura Económica, México, 1951), Abelardo Villegas, *La filosofía de lo mexicano* (Fondo de Cultura Económica, México, 1960), la tesis de William Arthur Mullies, "Mexicanidad in the Essays of Samuel Ramos, Leopoldo Zea, and Octavio Paz" (University of Missouri, 1974), y Juan Hernández Luna, "Primeros estudios sobre lo mexicano en nuestro siglo", *Filosofía y Letras*, n. 20 (octubre-diciembre de 1950, pp. 327-54).

dos ediciones de *El laberinto*, junto a la de *Posdata* y demás textos, indica cómo a partir de 1950 se creó en Paz una voluntad de interpretar críticamente la realidad histórica de México. Nuestra observación sobre esa continuidad se comprueba si tomamos en cuenta que en 1979, con motivo de la primera edición de *El ogro filantrópico*, Paz señalaba que en "El presente y sus pasados", primera parte de ese libro, también se incluían ensayos sobre la realidad mexicana que a su vez eran "alcances y prolongaciones de temas que he tocado en *El laberinto de la soledad* y en *Posdata*". Si además observamos que en este mismo libro Paz había tomado la precaución de señalar que se trataba de ensayos sobre el tema general de *Historia y política*, 1971-1978 –justamente, el subtítulo de *El ogro filantrópico*– las fechas prueban la importancia que Paz le concede al carácter cronístico de su prosa sobre el tema mexicano. "Libro que no aspira", lo describió cierta vez, "sino a ser devorado por la realidad, siempre más poderosa que las ideas y las teorías."

## 2

*El laberinto de la soledad* consta de ocho capítulos y un apéndice. En la primera edición el número de los capítulos era también ocho, sólo que el último no era un apéndice aparte, sino un ensayo más. Son tres, en efecto, las revisiones generales a la estructura externa de la segunda edición: 1] se añade un octavo capítulo que, con el antiguo título de "Nuestros días", contribuye a poner el libro al día; 2] se separa la parte dedicada a la cultura contemporánea del país como capítulo aparte, que el autor ahora llama "La 'inteligencia' mexicana"; y 3] se precisa que "La dialéctica de la soledad" es un apéndice.

Esa evolución de la estructura externa del libro revela la búsqueda de una simetría en tres partes: dos secciones de cuatro capítulos cada una, seguidas de una suerte de conclusión. Digo "suerte de" en el caso de este último porque el uso de un apéndice precisamente evita una conclusión demasiado cerrada, de la que la edición original, por lo demás, carecía.

Si nos propusiéramos hacer explícita la estructura del libro tendríamos el siguiente índice:

Introducción
Capítulo I. "El pachuco y otros extremos"

Primera parte. Análisis de los mitos de México
Capítulo II. "Máscaras mexicanas"
Capítulo III. "Todos Santos, Día de Muertos"
Capítulo IV. "Los Hijos de la Malinche"

Segunda parte. Historia de México
1. Historia
Capítulo V. "Conquista y Colonia"
Capítulo VI. "De la Independencia a la Revolución"
2. Situación en el mundo
Capítulo VII. "La 'inteligencia' mexicana"
Capítulo VIII. "Nuestros días"

Apéndice. "La dialéctica de la soledad"

Estamos, a primera vista, ante una estructura de razonamiento inductivo: va de lo particular a lo general. De "ciertos mitos" a "la historia de México", y de ahí finalmente a la derivación de un "ritmo vital e histórico". Pronto veremos que ese razonamiento inductivo es sólo parte de un proceso hermenéutico más complejo, pero por lo pronto notaremos que es esa la estrategia general del libro: inferir una historia, y sucesivamente un ritmo que la explique, a partir del análisis de una serie de "mitos". En este sentido, el libro procede empíricamente a partir de lo más inmediato, para entonces razonar fenomenológicamente, en el sentido estricto que tiene el término filosófico "fenomenología": una teoría de las apariencias. Si hago hincapié sobre esta estructura es porque el libro mismo no lo hace. Al contrario de un tratado académico, por ejemplo, cuya coherencia retórica requiere la anticipación explícita de sus propósitos, su método y sus alcances, *El laberinto de la soledad* es reticente acerca de sus procedimientos. En esto, resulta fiel a su especie. Todo ensayo procede intuitiva y experimentalmente; de ahí que difiera de una prueba geométrica, o quizá de un tratado filosófico. Como dice Theodor Adorno, el ensayo "piensa discontinuamente cómo la realidad es discontinua". A lo cual corresponde otra frase de Ortega y Gasset: el ensayo es "ciencia, menos prueba explícita".[1] En esa intuición de lo discon-

[1] Tomo estas dos citas de J. M. Oviedo, "Introducción" (op. cit., pp. 11-20), el más claro e informado estudio que conozco sobre el tema; sobre el ensayismo de Paz, véanse pp. 111-18.

tinuo –tanto en el lenguaje como la realidad– reside precisamente la flexibilidad retórica de todo ensayo. Con demasiada frecuencia esa retórica se confunde, por parte de lectores exigentes de un método científico más enfático, con falta de lógica o mera desarticulación. Y en el caso de *El laberinto de la soledad* no han faltado lectores que encuentran su lectura ya de por sí, por así decirlo, "laberíntica", pues ante todo se trata, como dice el autor en el primer capítulo, de "una respuesta personal a una pregunta personal".

3

La virtualidad que funciona a nivel retórico tiene otros alcances de tipo conceptual. Aunque nunca se dice abiertamente, es evidente que el análisis del "pachuco" –paradigma de buena parte del libro– en el primer capítulo se hace sobre un modelo de inspiración primordialmente psicoanalítica. El pachuco, como "uno de los extremos a que puede llegar el mexicano", se caracteriza por su carácter conflictivo: "siente vergüenza de su origen", se mueve con "aire furtivo y quieto", y si "no quiere volver a su origen mexicano, tampoco –al menos en apariencia– desea fundirse a la vida latinoamericana". El emblema de ese conflicto es el ropaje distintivo de los pachucos, que "los aísla y los distingue [...] esa misma ropa constituye un homenaje a la sociedad que pretenden negar". A su vez, el conflicto, cúmulo de "representaciones contradictorias", inevitablemente estalla en la violencia. La premisa de este análisis, por tanto, es que el pachuco revela síntomas *neuróticos*, en el preciso sentido freudiano de un "ego enfermo que ha perdido su unidad" y que vive atravesado por "deseos contradictorios y opuestos".[5] El conflicto es, en efecto, la enfermedad, la neurosis. A su vez, la agresividad del sujeto significa no sólo la existencia de un conflicto, sino la necesidad de expresarlo. En la perspectiva psicoanalítica –sobre todo la de filiación freudiana– el conflicto central ocurre siempre entre instintos y represión, entre biología y cultura. Por último, la rebelión y violencia del pachuco es una manera –irracional y autodestructiva pero de todos modos elocuente– de expresar el deseo de reintegrarse a la sociedad que lo rechaza: "El ciclo, que em-

[5] Mi acercamiento de Freud al ensayo de Paz, en este y otros pasajes, se basa principalmente en las ideas de Phillip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist* ([1959] University of Chicago Press, Chicago, 1979). Son sugestivos, aunque no siempre precisos, los comentarios de Thomas Mermall en su notable ensayo "Octavio Paz y el sicoanálisis de la historia", *Cuadernos Americanos*, año 27, n. 1 (enero-febrero de 1968, pp. 97-114).

pieza con la provocación, se cierra: ya está listo para la redención, para el ingreso a la sociedad que lo rechazaba". Si no entendemos que Paz interpreta la agonía del pachuco como un deseo de reintegración a la sociedad que lo rechaza (en este caso, la estadounidense) perdemos de vista dos aspectos importantes de su argumento: primero, el carácter prototípico de esta figura en relación al mexicano en general. Como el pachuco, el mexicano también desea, y no logra del todo, reintegrarse a su comunidad. Segundo, que Paz intuye al pachuco, en el fondo, como una prefiguración de lo que más tarde se conocerá como el "chicano" –el estadounidense de origen mexicano. La meditación de estas páginas ha sido, de hecho, una de las más discutidas del libro, sobre todo entre intelectuales y artistas chicanos, y ha dado lugar a no pocos malentendidos.[6]

Una analogía básica opera, por tanto, a lo largo de todo el libro: la historia de México es como la biografía de un sujeto clínico; sus conflictos históricos se pueden resolver, o al menos entender, a base del análisis debido. Años después, en *Posdata*, el sentido del modelo psicoanalítico será aún más enfático: "la persistencia de traumas y estructuras psíquicas infantiles en la vida adulta es el equivalente de la permanencia de ciertas estructuras históricas en las sociedades".

[6] Véase, sobre todo, la entrevista con José de Armas, *De Colores*, año 2, n. 2, 1975, pp. 11-21. Es extensa y rica la bibliografía sobre las relaciones entre Paz, y sobre todo *El laberinto de la soledad*, y el movimiento chicano. Ver, entre otros: Arturo Madrid-Barela, "In Search of the Authentic Pachuco: An Interpretive Essay", en Renato Rosaldo et al. (comps.), *Chicano: The Evolution of a People*, Krieger, Malabar, 1982, pp. 202-19; Lauro Flores, "Dualidad del pachuco", *Revista Chica-Riqueña*, año 6, n. 4, 1978, pp. 51-58; Luis Leal, "Octavio Paz and the Chicano", *Latin American Literary Review*, año 5, n. 10, primavera-verano de 1977, pp. 115-23; Don Porath, "Chicanos and Existentialism", *De Colores*, año 1, n. 2, primavera de 1974, p. 630; Carlos Monsiváis, "Éste es el pachuco, un sujeto singular", en Salvador Leal (comp.), *A través de la frontera*, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo-Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 83-90; Juan Bruce-Novoa, "Chicanos in Mexican Literature", en Renate von Bardeleben et al. (comps.), *Missions in Conflict: Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*, Gunter Narr, Tübingen, 1986, pp. 55-64); Rubén Medina, "Del pachuco al hispano: Octavio Paz ataca de nuevo", *Crítica*, año 2, n. 1, La Jolla, primavera de 1988, pp. 69-78; Marcos Sánchez-Tranquilino, "Mano a mano: An Essay on the Representation of the Zoot Suit and its Misrepresentation by Octavio Paz", *Journal: A Contemporary Art Magazine*, Los Angeles Institute of Contemporary Art, invierno de 1987, pp. 34-42. Sobre el pachuco y el chicano, véase, además del libro de Mazón y la bibliografía ahí adjunta (pp. 151-56), el interesante catálogo de exhibición de Dan Luckenbill, *The Pachuco Era. Catalog of An Exhibit. University Research Library September-December 1990*, University Research Library Department of Special Collections, University of California, Los Ángeles, 1990.

Si bien el psicoanálisis es sólo una de varias fuentes importantes de *El laberinto de la soledad*, su marca será en efecto indeleble. En su importante entrevista con Claude Fell, un cuarto de siglo después de haber publicado el libro, Paz señalaría en efecto que allí había intentado "una descripción [...] del mundo de represiones, recuerdos, apetitos y sueños que ha sido y es México". Entre sus fuentes mencionaría, asimismo, "el estudio de Freud sobre el monoteísmo judaico [Moisés y el *monoteísmo*]", y agregaría que la "crítica moral" que intenta el libro es una "autorrevelación de lo que escondemos y, como lo enseña Freud, curación [...] relativa". Parece claro, por lo demás, que al abrir con un marco psicoanalítico, el libro también aludía polémicamente a *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos, el último y más célebre de los libros en México que había intentado utilizar conceptos psicoanalíticos con semejantes propósitos, y cuya pieza de resistencia había sido el famoso capítulo III sobre el "pelado", pícaro violento de la ciudad.[7]

Varias son, por cierto, las referencias en el primer capítulo de Paz a Ramos y a su libro, pues tanto el "pelado" como el "pachuco" representan variaciones del "héroe agachado", atávico *prototipo* –en el preciso sentido psicoanalítico de un "antecedente traumático y prefigurativo"– que, según ambos autores y siguiendo una venerable tradición intelectual en México, reside en el interior de todo mexicano.[8]

[7] Sobre este tema, son sugestivos los comentarios de Roger Bartra en *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (Grijalbo, México, 1987, especialmente las pp. 51-58). El título de Bartra es una parodia explícita del de Paz, cuyo libro también estudia. Otras lecturas valiosas de Ramos son las de Patrick Romanell, "Samuel Ramos on the Philosophy of Mexican Culture: Ortega and Unamuno in México", *Latin American Research Review*, año 10, n. 3, otoño de 1975, pp. 81-102, y Henry C. Schmidt, *The Roots of "Lo Mexicano": Self and Society in Mexican Thought (1900-1934)*, Texas A&M University Press, College Station, 1978.

[8] Los precursores tanto de Ramos como de Paz son, en este sentido, dos: Ezequiel Chávez, "Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano", *Revista Positiva*, año 1, n. 3 (10 de marzo de 1901, pp. 81-99); y Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social* (Viuda de Ch. Bouret, México, 1901). Es notorio que Chávez llegó al extremo de presentar un proyecto de ley para un Instituto Psiquiátrico Nacional donde se estudiaría al "enfermo mexicano". Sobre el tema de los "agachados" precisamente versó una de las columnas de *Novedades* de Paz: "De los agachados y otros extremos", *Primeras letras (1931-1943)*, (edición de Enrico Mario Santí, Seix Barral, Barcelona, 1988, pp. 377-79), donde leemos: "Son los pobres, los que se agachan para comer, los que se agachan para vivir, los

La premisa, moral y psicoanalítica, de toda esa tradición es que el prototipo, producto imaginario de un trauma histórico, se repite en el presente del sujeto, y que es sólo por medio del análisis de ese ancestro, y la conciencia de ahí derivada, que nos liberaremos de sus taras o defectos. Todo psicoanálisis busca, en efecto, liberar al sujeto de su historia, de su memoria; de ahí que adquirir conciencia de un prototipo como el "agachado" signifique liberarse del mismo. Un argumento análogo subyace al análisis de los otros "mitos" nacionales.

5

La crítica del presente, contrapartida de la valoración del pasado, forma parte de lo que podríamos llamar el *monismo* que subyace a toda la empresa de su análisis. Como modelo de comprensión todo monismo postula una sustancia unitaria primigenia –lo que en el caso del enfoque de Paz sería el Ser mexicano– de la cual a su vez se derivan emanaciones diversas, pero también degradadas, y que pasan a encarnarse en Formas (enseguida veremos la justicia de ese término) en la realidad histórica. De ahí la imagen recurrente en el libro del *desprendimiento* (el mexicano quiere "volver al centro de la vida de donde un día [...] fue desprendido", o de la *ruptura* ("cualquier ruptura [...] engendra un sentimiento de soledad"), términos que, si bien evocan teorías contemporáneas como la del "trauma de nacimiento" de Otto Rank o del "estar arrojado" de Heidegger, reflejan más de cerca un monismo que después de todo es la base conceptual de estas nociones modernas. Es precisamente ese monismo histórico lo que revela la degradación "extrema" de los pachucos: "personas que hace mucho tiempo abandonaron su patria, que apenas hablan el idioma de sus antepasados y para quienes esas secretas raíces que atan al hombre con su cultura se han secado casi por completo". No serán ellos los únicos mexicanos degradados, por cierto, sino sencillamente, como ya hemos visto, los más alejados física, temporal y moralmente de la "substancia primigenia" y, por tanto, los que más dramáticamente encarnan los "síntomas" de esa "enfermedad" generalizada que se llama la *modernidad*. No será por azar, tampoco, que sean los "pachucos" la versión, o Forma, del mexicano que el autor encuentre en su

verdaderos 'gachos', no sólo de las orejas sino del alma... los 'agachados', pisoteados por los poderosos, han perdido la rebeldía y la dignidad pero conservan intacto su amor a la vida... Un número cada vez mayor de mexicanos pertenece a esta especie".

propio presente histórico: son ellos los que despiertan la meditación porque será precisamente con ellos que el autor compartirá la degradación del exilio –sólo que, a diferencia de sus semejantes, el autor sí meditará y reflexionará sobre la misma.

## 6

Ese mismo monismo histórico forma parte, a su vez, de la filosofía romántica –influida por Hegel y Schelling, sobre todo, pero cuyas raíces se remontan al neoplatonismo– que subyace a toda la visión del hombre y de la Historia de *El laberinto de la soledad* en particular y la obra de Octavio Paz en general. Es esa concepción romántica la que prescribe dos aspectos fundamentales. Primero, la morfología Idealista, la progresiva caída del Espíritu (el nombre que le da Hegel a lo que hemos llamado "substancia primigenia") en Formas del degradado mundo material. Segundo, y como parte de la misma morfología, el regreso cíclico de ese Espíritu al mismo punto de partida que anuncia la reconciliación consigo mismo. La caída en las Formas –que el libro describe como sucesivas etapas históricas por las que el Ser mexicano busca insertarse en corrientes universales– Colonia, Independencia, Reforma, Revolución –son como aquellas "estaciones en el camino", o "Formas de conciencia" (*Gestalten des Bewussteins*) que en su "Introducción" a *La fenomenología del espíritu* Hegel describiera como el objetivo de su narración: "el camino del alma, que viaja a través de la secuencia de sus Formas, como estaciones señaladas para ellas por su propia naturaleza para que se purifique como espíritu, alcanzando así, a través de la experiencia de sí misma, el conocimiento de lo que es".[9] Cuando en el primer capítulo Paz resume el proceso moral y psicológico por el que atraviesa el pachuco cada vez que se rebela como un "ciclo, que empieza con la provocación" para luego cerrarse "listo para la redención, para el ingreso a la sociedad que lo rechazaba", su descripción evoca esta misma imagen. Y cuando en el centro mismo del libro pasa a afirmar que "la historia de México es la de un pueblo que busca una forma que lo exprese" y "la del mexicano es la de un hombre que aspira a la comunión", invoca tanto la primacía de las Formas en la concepción romántica de la Historia co-

[9] Traduzco de *Phanomenologie des Geistes*, edición de Johannes Hoffmeister, Meiner, Hamburgo, 1952, pp. 66-67. He revisado mi traducción contra otra, en inglés, de J. B. Baillie, *The Phenomenology of Mind*, Harper, Nueva York, 1967, pp. 135-36.

mo el paradigma de la peregrinación circular del Espíritu. En la tradición romántica dicha peregrinación aparece como una teodicea implícita, concepto que, según M. H. Abrams, constituye el meollo conceptual del romanticismo:

> el viaje es un camino espiritual a través del mal y el sufrimiento que se justifica como una manera necesaria para alcanzar el bien mayor, y con frecuencia [...] este proceso se concibe como caída de la unidad a la división y un conflicto entre contrarios que a su vez lleva al movimiento hacia un nivel más alto de integración.[10]

En el fondo –y esto es lo esencial– el hegelianismo del libro es indirecto: proviene no de fuentes filosóficas, sino de la poesía romántica alemana –Goethe (cuya teoría de los *urformen* no podemos olvidar), además de Hölderlin y Novalis– que, remozada del vocabulario del idealismo alemán, fue lectura constante del joven Paz durante los años de formación previos a la escritura de *El laberinto de la soledad*. La mejor clave de esta fuente la da el mismo libro, hacia el final del capítulo VI –toda vez que se ha repasado la sucesión de "formas" históricas– en una discusión sobre la Revolución mexicana: "No es un esquema que un grupo impone a la realidad sino que ésta, como querían los románticos alemanes, se manifiesta y empieza a adquirir forma en varios sitios, encarnando en grupos anatagónicos y formas diversas".

7

Es sólo a partir de una concepción universal de la soledad que podemos comprender el sentido último del análisis de los "mitos" de los capítulos II a IV. Si nos dejáramos llevar por la pericia con la que Paz los describe –la máscara y el "ninguneo", el nihilismo y la Fiesta, la Malinche y la Virgen de Guadalupe –bien podríamos pensar que su propósito es meramente folklórico. En cambio, una reacción opuesta,

[10] Véase M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Norton, Nueva York, 1971, p. 193. El concepto central del estudio de Abrams es el paradigma del "viaje circular" como eje de la imaginación romántica. Frances Chiles, en un reciente estudio, ha estudiado este paradigma en la obra poética de Paz, pero extrañamente no discute *El laberinto de la soledad*; véase *Octavio Paz: The Mythic Dimension*, Peter Lang, Nueva York, 1987. He estudiado este tema en uno de los libros de poemas fundamentales de Paz: *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 11-63.

que atendiera únicamente al contenido del análisis de esos mitos, nos llevaría a juzgarlo como una condena de cierta cultura de México. Es el sentido de una de las anécdotas que Paz recuerda en su conversación con Fell: "Un poeta me dijo algo divertido: que yo había escrito una elegante mentada de madre contra los mexicanos". Esa pericia forma parte, sin embargo, de la retórica literaria del libro y constituye, por eso, otra arma de doble filo. Por un lado, con ella se dramatizan muy de cerca todos aquellos rasgos cotidianos del mexicano que revelan la persistencia de esos mitos y costumbres en su vida diaria. A Paz le interesa mostrar, sobre todo, la naturalidad con que el pueblo convive con estas particularidades *manifiestas* o patentes hasta el punto de convertirlas en parte de su naturaleza, su "identidad". Por otro lado, sin embargo, intenta también mostrar, a través del mismo análisis, la "extrañeza" de esas mismas costumbres, toda vez que se ilustra su contenido latente –ése que a Claude Fell le describió como "realidad escondida y que hace daño". Así, a la vez que exalta, por medio de la descripción en una, también critica, por medio del análisis, en otra. Y si he subrayado esos dos adjetivos es porque, fiel a su reticencia ensayística, el libro mismo no hace explícito ese binomio *manifiesto-latente* sobre el que gira gran parte del análisis de la primera parte. Y sin embargo, ese binomio determina no sólo el análisis de los primeros cuatro capítulos, sino, como veremos, el vínculo lógico entre las dos partes del libro. El binomio *manifiesto-latente* es, como se sabe, de filiación psicoanalítica, y se relaciona con otro más fundamental: *consciente-inconsciente*. Tanto uno como otro significan que es sólo a través del nivel "superficial" –consciente/manifiesto y literal– que tenemos acceso al otro más "profundo" –inconsciente/latente y por tanto más auténtico. "La tendencia a explicar un nivel de realidad por otro más antiguo e inconsciente", ha escrito Paz en otro contexto, "el régimen social, la vida instintiva, es una herencia de Marx, Nietzsche y Freud."[11] En efecto, la herencia común de estos tres pensadores es lo que hace años Arnold Hauser llamara la "psicología del destape" (*psychology of exposure*), y que Paul Ricœur a su vez bautizó como la "escuela de la sospecha". "Si nos remontamos a la intención que los tres tenían en común", explica este último, "encontramos la decisión de ver la totalidad de la conciencia como 'falsa' conciencia [...] todo entendimiento es hermenéutica: a partir de entonces, bus-

[11] Cito de "La excepción de la regla", *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, p. 188.

car sentido no es ya explayar la conciencia del sentido, sino *descifrar sus expresiones*"[12] "Los tres", resume Ricœur, "comienzan con una sospecha acerca de las ilusiones de la conciencia y de ahí pasan a emplear la estrategia del desciframiento." No sería exagerado ver la interpretación que realiza *El laberinto de la soledad* como una síntesis de estas tres estrategias de desciframiento. El propósito que los cuatro tienen en común es claro: disolver la alienación a partir de una estrategia de desciframiento, y concienciación, de la realidad latente. Sin embargo, es sólo en el siguiente capítulo III, "Todos Santos, Día de Muertos", que se completa el análisis del conflicto entre lo cerrado y lo abierto. Si el mexicano en efecto reprime su vida afectiva, y su trato personal es formulista, cortés y simulado, en cambio su vida colectiva le permite exteriorizar, expresarla. Para ello Paz analiza la institución de la Fiesta mexicana y encuentra allí un síntoma saludable: "Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la Fiesta nos disparamos". Para Paz la Fiesta manifiesta –el juego de palabras es de por sí significativo– menos un conflicto que el olvido o represión de su sentido. México es, en efecto, "un pueblo ritual" y "el arte de la Fiesta, envilecido en todas partes, se conserva intacto entre nosotros", está "inscrita en la órbita de lo sagrado" pues significa "ante todo el advenimiento de lo insólito" ya que "la rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción". El propósito del análisis, pues, sería no tanto auscultar un conflicto latente, cuanto disolver cualquier enajenación hacia el ritual de la Fiesta a base de la recuperación de su sentido reprimido. Paz no explica las razones de esta represión en particular, pero sí da a entender –y en la segunda parte del libro confirma– que ese olvido se debe a la progresiva secularización de la modernidad, que ha hecho del "arte de la Fiesta" en México una supervivencia de lo sagrado.

8

El análisis de Paz alude al de "algunos sociólogos franceses" quienes "consideran a la Fiesta como un gasto ritual". Ninguna de las dos ediciones identifica de nombre a dichos "sociólogos", pero la parafrasis de sus ideas que Paz incluye, así como sus comentarios pertinentes

[12] Hauser introdujo este término en el cuarto y último tomo de su *A Social History of Art*, Vintage, Nueva York, 1957-1958; traduzco de Paul Ricœur, *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*, Yale University Press, New Haven, 1970, pp. 33-34.

en la posterior entrevista con Fell, demuestran que se trata de Émile Durkheim (sobre todo *Las formas elementales de la vida religiosa*), Marcel Mauss, Roger Caillois y Georges Bataille (en particular, su ensayo "La noción de gasto"). De los cuatro etnógrafos (que no "sociólogos", como los llama Paz, aunque pronto veremos el sentido de este "error"), del que más depende es sin duda Caillois y de su libro *El hombre y lo sagrado*. El libro, cuya traducción al español por cierto se publica en México justamente en 1942, dedica un capítulo entero a una "teoría de la Fiesta" que Paz aprovechará en su ensayo.[13] Junto a Bataille, Caillois había sido discípulo de Mauss –como éste a su vez lo había sido de Durkheim–, y con todas esas fuentes desarrolla lo que se podría llamar una teoría *económica* del sacrificio que incluye el ritual de la Fiesta. Ya en algunas conferencias de 1942 Paz había citado con admiración *El mito y el hombre*, libro anterior de Caillois donde apenas se mencionaba la Fiesta como "un exceso permitido" del cual surge el héroe mítico. En su capítulo, Paz alude a la posterior teoría económica de Caillois y dice rechazarla –aunque no será del todo, como veremos. A pesar de considerarla "incompleta", gran parte de su descripción de hecho proviene de la de Caillois, si bien Paz introduce un cambio importante al llamar la Fiesta "una Revuelta". El cambio del sentido ético por el económico altera la función de la Fiesta de manera que permite analizar cómo, entre los mexicanos, se convierte en un mecanismo de *ex*-presión: "Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior". Y dada esta misma función, que compensa por otros defectos de expresión en la manera de ser del mexicano, la sobrecarga emocional del ritual resulta inevitable: "La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo". El mero hecho de que se conciba la Fiesta como una "ruptura violenta" demuestra, por tanto, que la tesis *económica* de Caillois se mantiene incólume, si bien modificada, dentro de un marco psicoanalítico. Para Paz, la importancia de la sobrecarga emocional de la Fiesta es que se resuelve en el "regreso a un estado original de indiferenciación y libertad". En su estudio Caillois llama a este estado "Caos Primitivo" ("el lugar de todas las metamorfosis, de todos los mila-

[13] Véase *El hombre y lo sagrado* [1939], traducción de Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, México, 1942, en particular las pp. 109-45. Consúltese también la bibliografía de Caillois, sobre el tema de la Fiesta, que incluye en las pp. 183-84.

gros"), y tanto uno como otro equivalen a lo que Freud a su vez llamaba "el instinto de muerte", lo que en teoría psicoanalítica equivale al *deseo* de morir y regresar al estado indiferenciado de la materia inerte. No es de extrañar, por eso, que el tema de la muerte sea, en efecto, el vínculo lógico entre ambas partes del capítulo: "si en la Fiesta, la borrachera o la confidencia nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos". Al igual que en el caso de la Fiesta, el sentido sagrado de la muerte ha sido reprimido u olvidado, represión u olvido que no es síntoma exclusivo del mexicano, sino de la modernidad en general. Pues así como el mexicano ha reprimido la doble herencia –cristiana y azteca– del sentido sagrado de la muerte, así también "en el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera". La indiferencia del mexicano ante la muerte es, por tanto, síntoma de un exacerbado instinto de muerte; de hecho, es lo que lo lleva a construir lo que, en relación a la poesía de Villaurrutia, Paz llamara una vez "cultura de la muerte": "nuestras relaciones con la muerte son íntimas –más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo– pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo".

En suma, por tanto, si examinamos de cerca el argumento conjunto de los capítulos II y III, descubrimos la lógica interna que los une. Mientras que el primero analiza las Formas que reprimen al mexicano y lo privan de intimidad –ya sea de los otros o de sí mismo–, el segundo analiza el mecanismo ritual que, si bien sublima la represión individual de manera colectiva, en cambio reprime el sentido original de comunión sagrada y se resuelve en el instinto de muerte. Si el primero examina la falta, o defecto, de Amor, el segundo analiza la inevitabilidad, deseo y vacío de la Muerte. Amor y Muerte, Eros y Thanatos: los dos instintos primarios que, según Freud, estructuran el conflicto fundamental de la vida humana, son por tanto el tema profundo de estas primeras dos entregas sobre los "mitos" nacionales.

9

No sería aberrante, por eso, llamar la "tentativa" de Paz por describir y comprender esos "mitos" una "sociología de lo sagrado" –en el preciso sentido en que Roger Caillois, describiendo la empresa del célebre Colegio de Sociología, que él ayudara a fundar, lo haría en 1938–: "el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones suyas donde se vislumbra la presencia activa de lo sagrado", proponién-

dose así "establecer los puntos de coincidencia entre las tendencias obsesivas fundamentales de la psicología individual y las estructuras directrices que presiden la organización social y rigen sus revoluciones".[14] Si bien resultaría exagerado, desde luego, reducir toda la empresa analítica de *El laberinto de la soledad* (al menos la de su primera parte) a una mera puesta al día de la agenda del Colegio de Sociología, en cambio un acercamiento entre los dos no deja de esclarecer varias cosas. Caillois, como hemos visto, es una fuente importante para Paz por lo menos a partir de 1942, toda vez que sus libros empiezan a circular en traducción española avalados por la revista *Sur* de Buenos Aires, de la cual, por cierto, Paz era un asiduo lector y colaborador.[15] La referencia al Colegio de Sociología que Caillois había ayudado a fundar en París junto a Georges Bataille en 1937, y de la cual se tenían noticias en el mundo hispánico a partir de la siguiente década, explicaría el "error" de Paz cuando en el libro describe la obra antropológica de la escuela de Durkheim como de "*sociólogos* franceses"– y esto en medio de una discusión sobre la Fiesta, que, como hemos visto, el propio Caillois ya había analizado por su parte. El libro de Paz,

[14] Cito de Roger Caillois, "Introducción", recogido en Denis Hollier (comp.), *El Colegio de Sociología, 1937-1939*, traducción de Mauro Armino, Taurus, Madrid, 1979, p. 25. Esta excelente recopilación de los textos del "Colegio" reúne escritos de Bataille, Guastalla, Klossowski, Kojève, Leiris, Lewitzky, Mayer, Paulhan y Wahl, amén de los de Caillois.

[15] *El mito y el hombre*, por ejemplo, fue en efecto publicado en traducción española por la editorial Sur en 1939, junto con su *Sociología de la novela* apenas tres años después. Otros ensayos de Caillois, entonces exiliado en Buenos Aires, aparecieron en la revista del mismo nombre: por ejemplo, "Naturaleza del hitlerismo", *Sur*, n. 61, octubre de 1939, pp. 103-107; un extracto del capítulo sobre la Fiesta en "El hombre y lo sagrado", *Sur*, n. 64, enero de 1940, pp. 57-83; así como "Exámenes de conciencia", *Sur*, n. 79, abril de 1941, pp. 102-107. Varias obras de Caillois también se publicaron por ese tiempo en México: *La communion des forts*, Quetzal, México, 1943; y *Ensayo sobre el espíritu de las sectas*, El Colegio de México, México, 1945. Recientemente Paz ha dicho, a propósito de *El mito y el hombre*, que "el libro de Caillois fue para mí un descubrimiento y un reconocimiento [...] muchos de sus temas eran también míos, aunque él los trataba con mayor claridad y con una perspectiva más amplia [...]. No es extraño que desde mi soledad mexicana hubiese sentido espontánea afinidad no tanto con las ideas como con la actitud de Caillois" (véase "Las piedras legibles de Roger Caillois", *Al paso*, Seix Barral, Barcelona, 1992, p. 59. Para otros textos de Paz sobre Caillois, véase *Obras completas*, vol. 2, pp. 467-70. Sobre la participación de Caillois en las actividades del grupo Sur son elocuentes los comentarios de la propia Victoria Ocampo, directora de la revista y amiga del escritor; véase su "Roger Caillois y el intercambio cultural", *Roger Caillois y la Cruz del Sur*, Sur, Buenos Aires, 1972, pp. 9-19; y "Roger Caillois", *Testimonios. Segunda serie, 1937-1940*, Sur, Buenos Aires, 1984, pp. 271-75).

además, cita a varios de los otros integrantes del colegio (como Jacques Soustelle), u obras que el "Colegio" había adoptado como suyas, como *La mentalidad primitiva* de Lucien Lévy-Bruhl.

Pero el vínculo más importante entre la empresa analítica de Paz y la de ese "Colegio" ni siquiera sería las lecturas que uno y otro tienen en común (Hegel y Freud, por ejemplo), sino, sobre todo, el surrealismo. Como se sabe, Caillois y Bataille habían participado, de maneras diferentes, en el movimiento surrealista, y ambos fundan el "Colegio" siete años después de haber roto con André Breton (Bataille, por ejemplo, llegó a firmar el notorio segundo "Un cadavre" de 1930) como una alternativa científica, o al menos más rigurosa, a lo que consideraban la excesiva identificación del surrealismo como actividad artística. Para ello, los miembros del "Colegio" recurren a las llamadas "ciencias humanas", entre ellas la sociología y sobre todo la versión etnográfica de Durkheim y Mauss, con el propósito de estudiar la dinámica de los procesos culturales. Al mismo tiempo, sin embargo, disentían de una antropología ortodoxa o académica al enfocar sus estudios no sobre sociedades arcaicas –o mal llamadas "primitivas"– como habían hecho Durkheim, Mauss o Métraux–, sino sobre las sociedades modernas y actuales. Su propósito era estudiar aquellos momentos rituales en los que las experiencias insólitas encuentran expresión colectiva (como, por ejemplo, en la Fiesta). Una convicción común determina ese enfoque: la culpa del desierto de la modernidad la tiene el destierro de lo sagrado y el triunfo de lo profano en la sociedad actual. Por eso, la especulación teórica del "Colegio" –y, en el caso particular de Bataille, su práctica espiritual– militaba en contra de la alienación moderna y profana, y de manera no muy distinta, por cierto, a como lo había hecho el propio surrealismo.

Por tanto, a pesar de su violenta ruptura con el surrealismo –o tal vez debido precisamente a ella– la empresa del "Colegio" significaba una crítica de la secularización de la sociedad moderna y de su consecuente desierto espiritual. Bien mirado, el espíritu de sus investigaciones en torno a la irrupción de lo sagrado en medio de la cotidianidad no fue sino una herencia más de esa operación mágica sobre la realidad, develación de su carácter insólito y maravilloso, que es la piedra angular del surrealismo.[16]

[16] Sobre los vínculos entre el "Colegio" y el surrealismo ver Jeannine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, La Difference, París, 1991, especialmente las pp. 95-104, donde Caillois da testimonio de su acercamiento al grupo. También, los testimonios de

Tanto un *surrealismo etnográfico* como una *sociología de lo sagrado* serían por tanto los móviles conceptuales que rigen el libro. Y es con ellos que podemos entender, así, otros dos rasgos importantes. Primero, que más allá de cualquier signo negativo que suponga la crítica de los "mitos" nacionales, o siquiera la "terapia" de su descodificación psicoanalítica, la empresa de Paz significa una crítica de la modernidad y un rescate de aquellos estratos sagrados –y por tanto significativos– que sobreviven en esa modernidad marginal que es México. En este sentido, la anécdota de aquel poeta que recordaba al libro como "una elegante mentada de madre contra los mexicanos" resulta, a lo sumo, una verdad a medias. Si bien el análisis denuncia y condena ciertos mitos y costumbres, es en virtud del mismo análisis que vuelve a investírselos de sentido. El efecto final es una defensa de la imaginación mexicana. Pero sólo podemos comprender esta noción, a su vez, conociendo de cerca lo que hemos llamado la segunda parte del libro, que plantea una filosofía de la historia de México.

Si es cierto, como subraya la recapitulación del capítulo IV, que "las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas", entonces no podemos ver la segunda parte del libro ni como una simple deducción de la primera ni tampoco como su única explicación. Si nos dejáramos llevar por el fuerte colorido psicoanalítico de todo libro, nada resultaría más natural que tomar la interpretación histórica de los capítulos V a VIII como el contenido latente del "carácter" manifiesto, o "síntomas", que se nos describe en los anteriores. De esta manera, los últimos capítulos sencillamente contendrían la "explicación" de los "mitos" que se analizan en los primeros. Y sin embargo, como vimos, Paz insiste en un modelo de comprensión menos determinista, más dinámico y dialéctico, por el cual los polos *manifiesto-latente* resultan, por así decirlo, intercambiables. Carácter e historia, síntoma

Michel Leiris, miembro singular del "Colegio" (Sally Price y Jean Jamin, "A Conversation with Michel Leiris", *Current Anthropology*, año 29, n. 1, febrero de 1988, pp. 157-74); Jean Jamin, "Un Sacré collège, ou les apprentis sorciers de la sociologie", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n. 68, 1980, pp. 5-30; y Jean Duvignaud, "Roger Caillois et l'imaginaire", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, n. 46, 1979, pp. 91-96. Para apreciar la posición de Paz en torno al surrealismo en esa época véase el texto de la conferencia suya de 1954, poco después de regresar a México: "El surrealismo", *Las peras del olmo* [1957], Seix Barral, México, 1971, pp. 136-51.

y etiología, se explican *mutuamente*. No hay duda, por consiguiente, que el libro mismo establece relaciones entre sus dos partes. Pero lo que ante todo interesa subrayar es que esas relaciones no se hacen ni explícitas ni enfáticas –como si en efecto se procediese ante la heterogeneidad de objetos yuxtapuestos en un *collage*. Si ambas partes del libro utilizan el mismo vocabulario, a veces el mismo concepto –aun cuando, como hemos visto, sufran una radical alteración conceptual–, la relación entre ellas no tanto se atribuye como que se *insinúa*. Aunque se da a entender, en ningún momento se alega, por ejemplo, que la "dialéctica de lo cerrado y lo abierto", que según el capítulo II predomina entre mexicanos modernos, se debe al conflicto entre los dos conceptos de sociedad que conforma a Nueva España y que se explica en el capítulo V. Igualmente, nunca se atribuye explícitamente la existencia de un rasgo de carácter como la cortesía o la "reserva ceremoniosa" al fracaso del mexicano ante la búsqueda de "una Forma que le exprese". Dicha reticencia del ensayo ante cualquier atribución enfática forma parte de los principios dialécticos del libro y no puede reducirse, por cierto, a un rasgo estilístico más del género del ensayo. Articular las relaciones únicamente a favor del carácter significaría limitarse a una "filosofía de lo mexicano", mientras que favorecer sólo la Historia equivaldría a repetir la misma alienación histórica que se denuncia. En cambio, al señalarse la existencia de ambos fenómenos –junto a sus afinidades– sí se da a entender que tanto esa "dialéctica" como ese "formalismo" tienen una *posible* explicación en ciertos acontecimientos históricos –pero también, *vice versa*: que esos rasgos de carácter bien *pueden* haber sido los causantes de esos acontecimientos históricos. Así, una parte del libro es espejo de la otra, pero sus reflejos no son necesarios o completamente fieles. Si la filosofía de la Historia complementa la fenomenología del Carácter, ésta nunca se reduce a aquella. La una, en cambio, es la *analogía* de la otra: aunque no sean idénticos, el Carácter es *como* la Historia, la Historia *como* el Carácter. La existencia de esa relación analógica demuestra, por último, que la interpretación del libro es, en el fondo –y más allá de cualquier inspiración (psico) analítica–, de índole *poética*. No es una prueba, sino una analogía.

**Coda**

La Historia, que antes había aparecido como una pirámide de capas superpuestas, se resume también, por tanto, como "una dialéctica" y

una oscilación entre los "extremos" de soledad y comunión. Dicha dialéctica es el equivalente racional de la imagen que se venía proponiendo: si bien cada una de sus "capas" ideológicas "forma" un momento de soledad, en cambio cada una de sus rupturas representa una instancia de comunión. Al subrayar así el carácter dialéctico de esos dos extremos, se afirmaba también su consustancialidad. Ya no es cuestión –como de hecho da a entender la conferencia de 1942– de disolver la soledad a favor de la comunión, sino de reconocer ambos extremos como mutuamente necesarios. De ahí el epígrafe de Machado, donde tanto el racionalismo como "la esencial Heterogeneidad del ser" aparecen como *incurables*.

En efecto, no hay comunión sin soledad, y es ésa la premisa de la meditación sobre el amor en el apéndice, culminando con la observación que "la situación del amor en nuestro tiempo revela cómo la dialéctica de la soledad, en su más profunda manifestación, tiende a frustrarse por obra de la misma sociedad. Nuestra vida social niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica".

Georgetown University

[*Antípodas*, n. IV, 1992.]

Jean Meyer

# El poeta y su política

La muerte de Octavio Paz deja huérfanos a mis compañeros de generación. Hace alrededor de dos años, cuando la muerte comenzó a rondarlo, sentí cuán irremplazable sería. Ya ahora nos hace falta. Hombre cabal, combatiente hasta el final, como su abuelo Ireneo Paz, que combatió con las armas contra los franceses y con la pluma, la pistola y la espada contra sus enemigos políticos; como su padre que, en la Revolución mexicana, se puso del lado de Emiliano Zapata, Octavio Paz puede reivindicar con orgullo: "Recorrí caminos, libré combates, conservé la fe". Su poesía es una maravilla que nos acompaña desde hace mucho tiempo y que nos acompañará durante mucho tiempo más; su prosa es un esplendor de claridad y de generosidad; este mexicano es un ciudadano del mundo y como tal nos dio numerosas lecciones de virtud, de virtud cívica y de virtud a secas.

No voy a volver al tema de esa valentía propia de sus antepasados que lo anima tanto en la política como en el arte; quisiera hablar solamente de sus últimos años. Enfrentó la enfermedad, la vejez, la muerte con una nobleza de épocas antiguas. Sin duda, él habría querido morir como su abuelo, don Ireneo, de un solo golpe, fulminado de pie, sin previo aviso ni lentitud. Esto no le fue concedido y tuvo que someterse a todos los sufrimientos. Pero como el Quijote, pudo vivir su muerte. Soy incapaz de ofrecer una traducción digna de "Deprecación". Por lo tanto transcribo:

No he sido don Quijote,
no deshice ningún entuerto
(aunque a veces
me han apedreado los galeotes)
pero quiero,
como él, morir con los ojos abiertos.
Morir
sabiendo que morir es regresar
adonde no sabemos,
adonde,

sin esperanza, lo esperamos.
Morir
reconciliado con los tres tiempos
y las cinco direcciones,
el alma
–o lo que así llamamos–
vuelta una transparencia.

Como el Quijote, Octavio quiso y supo aprender hasta el final, en todos los campos. Luego de reponerse de una grave operación, dio gracias por esa prueba que volvió a los otros más queribles que nunca y le permitió comprender entonces lo que podía ser, lo que era, la caridad cristiana ignorada o incomprendida durante tanto tiempo. Después sobrevino el cáncer y lo alejó definitivamente de su casa, que había tenido que dejar luego del incendio que destruyó muchos libros heredados de su abuelo.

Octavio aprendió lo que era el despojo, el desamparo, la permanencia del dolor físico.

La lucidez nunca lo abandonó. Trabajó hasta el final, tomando sólo las mínimas precauciones necesarias para disminuir el tormento, sin que el intelecto se viera afectado. Nunca estuvo tan presente como durante ese año en el que se comunicaba con el mundo exterior por teléfono o por transmisión de radio o de televisión. Todo el país, las instituciones y el Estado le rindieron múltiples homenajes, con una actitud que anunciaba los inevitables funerales nacionales y que irremediablemente llevaban al historiador a evocar la coronación de Voltaire. Sea. A fin de cuentas, no era más que un acto de justicia al cabo de tantos años de ultrajes, de insultos, de calumnias. Octavio estaba sinceramente contento y lo reconoció. Tanto mejor. El mármol, el bronce, el oro... ¿Octavio en el papel de Virgilio? Sí, pero reveló una fuerza espiritual prodigiosa, heroica. Martirizado por la enfermedad, no nos abandonó antes del final.

No sé mucho de literatura, pero creo que quizá Paz es el único escritor de su talla que supo prescindir del agente literario, de ese manipulador mefistofélico; él solo construyó su obra, incluso la edición enteramente pensada, elaborada, definitiva de sus obras completas cuando aún vivía; él solo escribió y editó. Me alegra que Octavio haya dejado de sufrir. El pasado mes de diciembre, elevó un homenaje nacional (con la participación del presidente de la República, cosa nada fácil) al rango de un acto de magia y de taumaturgia. En su "delirio"

–así lo llamó él–, el poeta habló de su amor por México, de su voluntad de fidelidad al demonio socrático; con vehemencia se dirigió al cielo azul, a las nubes, a la luz, e hizo descender una especie de bautizo aéreo y le devolvió al aire lo que es del aire, tal como me lo dijo Adolfo Castañón. Al final de esta ceremonia, muchos lloraban. Una vez más, Paz nos precede.

Traducción de Tedi López Mills

[*Esprit*, junio de 1998.]

Ricardo Pozas Horcasitas

# La libertad en el ensayo político[1]

A usted, don Octavio: por todo; pero sobre todo por tantos años de solidez.

*La libertad es la dimensión humana del destino.*

Octavio Paz

*La societé publique n'a que faire de nos pensées.*

Montaigne

## El ensayo, responsabilidad individual frente a la sociedad: la construcción del sentido crítico

El ensayo político de Octavio Paz es la prosa de un poeta. Esta condición de creador implica una actitud vital así como una posición analítica frente al lenguaje, y no puramente instrumental.[2] Las palabras cobran significado en el universo de la lengua y en el tiempo individual e histórico de los hombres; en su seno se reviven y confrontan tra-

[1] Agradezco a Blanca Beltrán y a Marcela Pineda las horas empeñadas en este ensayo. Asimismo, a Octavio Paz su entusiasmo y estímulo y a Andrea Pozas Loyo sus sólidas y frescas críticas; a mis amigos, los doctores Fernando Castaños, Fernando González, René Millán, Claudio Lomnitz, Rafael Loyola, Francisco Valdés, Ilán Semo, Vicente Quirarte y Víctor Hugo Piña Williams, así como a las doctoras Sara Gordon, Julia Flores, Cecilia Rabell y Matilde Luna su lectura crítica y esmerada de este trabajo. Me gustaría agradecer a Suzanne Stephens el trabajo cuidadoso de traducción y a Lydia Miranda el cotejo de las versiones en español e inglés.

[2] "Solana, fundador de la revista *Taller*, la concebía como fraternal y libre comunidad de artistas. Cierto, los problemas técnicos –quiero decir, el lenguaje– constituyeron una de nuestras preocupaciones centrales. Pero jamás vimos la palabra como un medio de expresión. Y esto –nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra original por oposición a la palabra personal– distingue a mi generación de la de los Contemporáneos. La poesía era actividad vital, más que ejercicio de expresión. Para los poetas de los Contemporáneos el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador, para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un ejercicio espiritual" (Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Jucar, colección Los Poetas, Madrid, 1975, pp. 23-24).

diciones, se recrean y cancelan concepciones del mundo, al mismo tiempo que expresan realidades históricas y culturales. Para Octavio Paz los vocablos no son categorías cerradas, fijadas en un sistema teórico construido a partir de paradigmas: supuestos que adquieren su rango de verdad al ser aceptados por la "comunidad de los especialistas" y a partir de los cuales los "iniciados" edifican las explicaciones del mundo.

Paz el ensayista no es sólo el poeta que escribe prosa; es el creador que vive la sustancia irreductible de la poesía en el ensayo y la culmina en la confrontación, "como actitud vital", contra los ideólogos que se afilian a las posiciones políticas parciales, convirtiéndolas en verdades absolutas, que reducen el interés general a las necesidades de reproducción de los grupos particulares. Su ensayo, enraizado en la poesía, es "un ejercicio espiritual", comprometido con el hombre tanto en la tragedia de su finitud, en tanto que individuo, como en los hechos trascendentes de su historia, como ser político y social. El ensayo del poeta es la fuerza del lenguaje que no se agota "como un medio de expresión", sino que despliega la palabra como recreación del autor, como búsqueda transformadora del ser, en tanto conocimiento de la persona que supone realización individual en la interacción social.

Pocas veces Octavio Paz es tan contundente como cuando defiende la sustancia irreductible de la poesía y de su creador. "Afirmo que la poesía es irreductible a las ideas y a los sistemas. Es la otra voz. No la palabra de la historia ni de la antihistoria, sino la voz que en la historia dice siempre otra cosa –la misma desde el principio."[3]

Este fundamento epistémico es la sustancia de la prosa del ensayista.

El ensayo es un ejercicio intelectual y una propuesta cognitiva desde las "costumbres" (*les mœurs* de Montaigne) que tiene la intención de formar parte de la opinión pública de la sociedad en la que se crea, de manera dialogal, en el interior de una cultura política y social vigente.

La posición política de Octavio Paz es la de un individuo convencido de que:

> El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado precisamente sobre la noción de crí-

[3] Octavio Paz, *Signos en rotación*, Alianza, Madrid, 1971, p. 109.

tica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia; sin ella tampoco hay arte ni literatura. En nuestro tiempo, creación y crítica son una y la misma cosa.[4]

La crítica es un derecho inalienable de los ciudadanos. Octavio Paz, como individuo de la época moderna, ejerce el derecho a la construcción de la crítica mediante el debate público como sustancia de la libertad individual y de la responsabilidad ciudadana. La libertad y su defensa irrestricta forman el itinerario de su biografía pública y el contenido de su recreación personal como poeta.

Un punto significativo en la biografía intelectual y cívica del joven poeta y revolucionario Octavio Paz[5] fue en 1938 su encuentro con Victor Serge (fundador de la III Internacional y perseguido por Stalin) y Benjamin Péret.[6] La impronta que ese contacto dejó como aliento vital de una actitud crítica ante el mundo se volvió para el poeta un supuesto –en sentido histórico y filosófico: ontológico y epistémico, ético y estético– del compromiso público del intelectual: revisar sus planteamientos políticos para no dejarlos como dogmas que se alejan de la historia que corre.

[4] Octavio Paz, "Discurso de ingreso del señor Octavio Paz", *Memorias de El Colegio Nacional*, t. 6, núm. 2-3, 1967, p. 61.

[5] "Cuando comencé a escribir estaba poseído por la idea de la profunda afinidad entre poesía y revolución" (Octavio Paz, *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 272).

[6] En una carta fechada en la ciudad de México el 18 de abril de 1945 a George Henein, afirma: "Como tú, viajé, logré escaparme con Remedios [Varo] del infierno de Pétain [...]. Aquí, que estoy desde principios del año, me reencontré con Serge Pivet, Gorkin y Munis, que estaban aquí desde hace algún tiempo. Yo no estoy casi nada de acuerdo con los tres primeros, me parece que se enfrascan en unas discusiones muy bizantinas, que derivan en conclusiones muy confusas, pero tú conoces cómo pueden ser los artículos de Serge en *The Partisan Review*, una revista independiente animada por un grupo de intelectuales que habían roto con el Partido Comunista, después de los procesos de Moscú, y que estaban próximos a Trotsky. *The Partisan Review* había publicado "El manifiesto por un arte revolucionario independiente" y constituido una organización equivalente a la F.I.A.R.I., en marzo de 1939. Pero al principio de la guerra, había tomado distancia frente al trotskismo y el marxismo. Victor Serge se distanció del trotskismo y tomó posiciones *vis-à-vis* del marxismo, que la revista estadounidense había acogido" (véase, Benjamin Péret, *Œuvres complètes. Textes politiques*, Librairie José Corti, París, 1989, pp. 59-60).

Paz cuenta a Julián Ríos su experiencia juvenil de confrontación con la izquierda mexicana, a raíz del pacto entre Stalin y Hitler, con el cual "la mayoría estaba a favor o se lavaba las manos".

> Era colaborador de un diario obrero de izquierda: *El Popular*, pero el pacto entre Stalin y Hitler me desconcertó y me dolió. Decidí separarme del periódico y me alejé de mis amigos comunistas. Mis relaciones con ellos empeoraron a raíz del asesinato de Trotsky [...]. Yo me sentí cercado y acorralado. Entonces conocí a Victor Serge, a Benjamin Péret y a otros escritores revolucionarios desterrados en México. Esas nuevas amistades rompieron un poco mi aislamiento [...]. Las conversaciones con los refugiados europeos, además, me revelaron mis limitaciones y mis lagunas. Aquellos amigos me descubrieron otros mundos. Y, sobre todo, lo que significa el pensamiento crítico. Como buen hispanoamericano, yo conocía la rebelión, la indignación personal –no la crítica. A ellos les debo saber que la pasión ha de ser lúcida.[7]

Cuarenta y ocho años después, en Madrid, en la Semana del Autor (del 9 al 12 de mayo de 1988) que organizó el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Octavio Paz retomó el problema de la crítica, no sólo como postura del intelectual frente a "los otros" miembros de una sociedad, un partido o un Estado, sino como posición frente a los mismos miembros de la organización política o corriente ideológica a los cuales el escritor está afiliado. La autocrítica es la prueba de fuego y la evidencia de la calidad del "crítico", de su consistencia racional y de su búsqueda de objetividad, en el análisis de sus propios actos y en las acciones de los demás en el tiempo histórico en el que despliega su actividad.

> Cuando he subravado la marginalidad del escritor, no he querido decir que esto implica que el escritor no forme parte, si lo juzga conveniente, de un partido político. ¿Por qué no? Puede ser un militante. A lo que me he referido siempre es a que, como escritor, debe tener el valor de criticar no solamente a los adversarios, sino también a sus camaradas cuando esto sea necesario. Criticar a su propio partido. Un buen ejemplo de esto podrían ser autores como

[7] Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces, conversaciones con Julián Ríos*. Lumen, Barcelona, 1991, sin paginar.

Orwell y Victor Serge. Quiero aquí recordar el nombre de Victor Serge. Cuando yo era joven lo conocí en México. El había sido uno de los fundadores de la III Internacional y de sus labios oí las primeras críticas sobre el marxismo, mejor dicho, sobre el sistema soviético. Después leí también a Trotsky –su crítica es modélica– y a tantos otros y, entre ellos, de un modo muy particular, a dos españoles: Fernando Claudín y Jorge Semprún. Quiero mencionar sus nombres de una forma muy especial.[8]

La convicción juvenil de una profunda afinidad entre poesía y revolución, fruto de la confrontación entre biografía e historia,[9] hizo que en 1945 (cuando llegó a París después de la Segunda Guerra Mundial)[10] el joven poeta se uniera al movimiento surrealista, en ese momento decadente desde el punto de vista artístico, pero hondamente liberador y subversivo, tanto en el pensamiento como en la vida, ante la invasión del pensamiento puramente intelectual en las artes.

En la formación del sentido crítico del poeta, las vanguardias fueron importantes:

[8] Enrique Montoya Ramírez (comp.), *Octavio Paz*, Instituto de Investigación Iberoamericana-Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988, p. 67. En 1938, de vuelta en México del viaje que inició un año antes para asistir al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, de Valencia –por sugerencia de Pablo Neruda– viajó a París y Nueva York, ciudades en las que descubre los grandes museos. Ya en el Distrito Federal frecuenta regularmente la tertulia del Café París (calle 5 de Mayo) a las que asistían escritores, poetas y pintores. Entre otros: O. G. Barreda, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, J. Moreno Villa, Juan Soriano, Agustín Lazo y Julio Castellanos. En ese mismo año se encuentra con Benjamin Perét, César Moro, Jean Malaquais y Victor Serge.

[9] "No olvide usted que nací en 1914 y que soy contemporáneo de las grandes conmociones del siglo XX: la ascensión del nazismo y fascismo, la guerra española, la Segunda Guerra Mundial, la independencia de las antiguas colonias europeas. Todo esto marcó profundamente mi adolescencia y juventud. Cuando empecé a escribir estaba poseído por la idea de la profunda afinidad entre poesía y revolución. Las veía como las dos caras de un mismo fenómeno. Por esto, cuando llegué a París, justo después de la Segunda Guerra Mundial, no tardé en unirme a los surrealistas" (O. Paz, *Pasión crítica*, cit., p. 272).

[10] "En 1945, por esos giros de la política mexicana, nombraron ministro de Relaciones Exteriores al doctor Francisco Castillo Nájera, un viejo amigo de mi padre [...]. Castillo Nájera me conocía, había leído algunas de mis cosas y me propuso que ingresara al servicio diplomático. Acepté [...]. En el ministerio tenía un amigo: el poeta José Gorostiza. Fui a dar a París" (O. Paz y J. Ríos, op. cit).

la influencia del surrealismo no se limitó al automatismo o escritura espontánea ni a la concepción de la imagen poética como cápsula explosiva por la unión de realidades contrarias; también fue decisiva la idea de la poesía como actividad subversiva, a un tiempo crítica del mundo y medio de conocimiento, destrucción de la moral y la lógica imperantes y visión suprema de realidad.[11]

El surrealismo fue una actitud crítica frente a la moral y la lógica vigentes del *statu quo*, pero también una propuesta para comprender el mundo, en la cual "el pensamiento poético y el utópico se enlazan". Paz lo cuestiona al introducir "la gota de duda" que nuestro poeta deja caer siempre sobre la aridez en la que terminan esas –como otras– "certidumbres demasiado seguras de sí mismas". Nunca creyó en la propuesta central de la poética surrealista en la que la escritura automática pudiese anular la antinomia entre el cálculo y la inspiración.

La escritura automática fue una solución falsa al problema de la inspiración, como lo fue la idea de la pura espontaneidad revolucionaria para la política. "Para mí", afirma Octavio Paz, la "crítica es inseparable de la creación poética, y evidentemente de la reflexión política. Me siento heredero de una doble tradición: por un lado la tradición romántica (el surrealismo no es más que la última manifestación del romanticismo) y, por el otro, la tradición crítica del Siglo de las Luces."[12]

La "tradición crítica moderna" es recreada por el poeta en el ensayo, en el que reflexiona de manera constante sobre la sociedad y la política de su tiempo. "Aunque hay una relación entre mi trabajo de escritor y mi trabajo de reflexión política, no soy un hombre político. Nunca lo he sido ni tengo el menor deseo de convertirme en uno. Aspiro a hacer la crítica de la política."[13]

El ensayo es un producto de la modernidad y, como tal, es un fruto literario problemático, complejo y ambiguo, fundado en la creatividad y en la reflexión individual. En este género literario, el sujeto narrador se explicita en la construcción del discurso analítico y asume la responsabilidad literaria, moral y pública de sus opiniones y reflexiones en torno a la creación y actividad pública de los otros. En el ensayo, el juicio es un elemento manifiesto del expositor y no eludible;

[11] Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, p. 37.
[12] O. Paz, *Pasión crítica*, cit., pp. 272-73.
[13] Ibid., p. 272.

su explicitación deviene en recurso, no en debilidad argumentativa. Se es parte de la opinión pública y de las voces que forman el mundo. La conciencia de este hecho social fundamenta su derecho individual a la concurrencia en la voz pública.

En el ensayo, como en toda la literatura moderna, "no hay verdades simples, y cada obra contiene su negación, su crítica".[14] El ensayo como género literario moderno niega en su desarrollo la simpleza dogmática y la certeza infalible del credo, visión reduccionista del mundo en la que se basan las ideologías autoritarias, "peste del siglo XX".

El género ensayístico se funda en el desarrollo de la crítica, en el análisis de las costumbres y su evolución y en la propuesta de cambios a las conductas colectivas. Este género se construye desde el yo y en la responsabilidad de ejercerlo de manera frontal y no agazapada, detrás de "una verdad absoluta".

Como conjunto de opiniones, el ensayo político asume la responsabilidad pública al mostrar límites a la conducta civil y a las acciones del Estado, que afectan al ensayista como individuo y "al otro" como sociedad. El ensayista es un individuo de su tiempo y la antítesis del militante ideológico que tiene "la verdad para su tiempo". El ideólogo intenta aprisionar la acción del tiempo: paralizarlo y condenarlo a sus juicios; aprisiona el presente en su idea del futuro, a diferencia del ensayista, que construye el futuro al debatir el presente.

El debate público forma parte de la interacción social. Las sociedades son también la imagen que de sí mismas construyen mediante la confrontación de las ideas que ejercen sus individuos y de los proyectos formulados por los organismos que representan a las categorías sociales que la integran. La creación de esa imagen, permanente y evasiva, presente y posible, es el fundamento del compromiso social del ensayista en el debate político.

Mostrar el compromiso al que obliga la palabra pública es una de las funciones centrales del intelectual. La voz pública constituye su obra. La fidelidad a la creación y a la posibilidad de seguir transformándose en el ejercicio de la palabra constituyen el fundamento de la libertad individual, la búsqueda de su realización y la vigencia del derecho a ejercerla en la sociedad política. Sólo en la libertad se recrea el *logos* social.

El debate público en el que el intelectual participa es parte del ejercicio recreativo y transformador del primero de los debates: el priva-

[14] O. Paz y J. Ríos, op. cit.

do. Para Paz, como ciudadano de la época moderna, el compromiso público se funda en la responsabilidad privada y vital, indisoluble en los otros y no enajenable a los agregados sociales y políticos. Poder decir es decir frente al poder, crear la distancia ante el poderoso, construir la autonomía como condición de libertad individual frente a "El Príncipe". La autonomía no es sólo un postulado de moral pública, sino un principio crítico antiideológico. La posibilidad de edificar el debate público se pierde cuando al ciudadano se le enajena la palabra y ésta cae en manos de "los intelectuales orgánicos" y los ideólogos.[15]

El gran reto de los regímenes democráticos es, y ha sido, propiciar una relación social y estatal en la que los individuos realicen sus potencialidades creativas y las instituciones garanticen el absoluto respeto a la privacidad de las personas.

La batalla permanente del escritor en contra de las personas que delegan su responsabilidad individual al destino (y su compromiso político de recrear la sociedad y de aceptarlo todo en aras de un fin de la historia) tiene como fundamento crítico la valoración de la libertad como compromiso político frente al Estado o las leyes ciegas del mercado, frente a todas aquellas visiones del mundo que tienden a construir una filosofía de la historia que sacrifique a los vivos: a los individuos de carne y alma y a la sociedades y sus agregados concretos.

Los totalitarismos fundan su proyecto de sociedad y Estado en la lucha por abolir a la persona privada. No olvidemos que en 1933 los nazis proclamaron que uno de sus objetivos era "acabar con la persona privada".[16]

En *El ogro filantrópico*, uno de los ensayos más lúcidos sobre el siglo XX mexicano, Octavio Paz desarrolla en la primera parte del texto el problema del Estado contemporáneo y las grandes empresas, ambos como modalidades monopólicas del poder burocrático frente a la sociedad civil y las formas de organización de los individuos.[17]

La batalla en la que el "creador" se debate por estar vivo, no sólo en la biología, sino en la historia, se resuelve temporalmente en el acto en el que el escritor se demuestra a sí mismo (se autorrevela) al demostrar al "otro" lo que en ese tiempo cree y piensa sobre los compromisos que el escritor y "el otro" (el lector o el escucha) tienen frente

[15] Octavio Paz, "La conciencia es...", *Proceso*, 5 de diciembre de 1975.

[16] Véase Juan Marichal, "Benjamín Constant y la constitución del liberalismo posrevolucionario", *Vuelta*, n. 210, México, mayo de 1994, p. 51.

[17] Octavio Paz, *El ogro filantrópico: historia y política, 1971-1978*, Joaquín Mortiz, México, 1979, pp. 85-87.

a la realidad histórica como compromiso común: la responsabilidad sobre la sociedad civil y el Estado en los que viven.

No obstante, el poeta es igualmente un ser que participa de la disolución de la magia del poder en el acto creador, porque el escritor opera sobre todos los elementos sin conocer previamente los resultados: nunca configura verdades, puesto que no trata de fundirse con lo trascendente, y mucho menos demostrar tareas.

En el fundamento del ensayo paciano está el poema, con igual intensidad que el conocimiento del poeta está en el ensayista, el buscador del tiempo puntual e histórico y del tiempo del poema: el del instante que se eterniza, el que indaga en la síntesis de todos los elementos que entran a formar parte del poema y el ensayo: los verbales.

> La discordia latente en todo poema es una condición de su naturaleza y no se da como desgarradura. El poema es unidad que sólo logra constituirse por la plena fusión de los contrarios. No son dos mundos extraños los que pelean en mi interior: el poema está en la lucha consigo mismo [...].
>
> Aunque comulgue en el altar social y comparta con entera buena fe las creencias de su época, el poeta es un ser aparte, un heterodoxo por fatalidad congénita; siempre dice "otra cosa" incluso cuando dice las mismas cosas que el resto de los hombres de su comunidad. La desconfianza del Estado y las iglesias ante la poesía nace no sólo del natural imperialismo de estos poderes: la índole misma del decir poético provoca el recelo.[18]

El ensayo político del poeta es un acto del discurso que rompe con las verdades establecidas en el lenguaje público y en los sistemas de pensamiento cerrados, acabados, creencias fijas en la atemporalidad de los absolutos. Avanzar en el conocimiento de la sociedad es también, y de manera esencial, deconstruir las verdades establecidas que el lenguaje político ha cosificado como discurso de gobierno y mediante el cual se da a la sociedad una imagen de sí misma.[19]

[18] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 186.

[19] La crítica de Octavio Paz al marxismo (al que consideraba "parte de la sangre intelectual del hombre moderno") es esencialmente la crítica a la dialéctica y a la herencia hegeliana no superada: "la dialéctica no aparece ni en la historia ni en la naturaleza"; "no se puede decir que la historia sea ese proceso único que pensaba Hegel y que Marx heredó. En este aspecto el marxismo es una visión etnocentrista de la historia mundial. No ha habido un solo proceso, una sola evolución. Tampoco es posible

Ensayar a decir es enfrentar el reto de nombrar lo nuevo con combinaciones conceptuales distintas de las establecidas en la retórica política y en las disciplinas que dan cuenta de ese quehacer humano; abrirse a diferentes recursos teóricos y críticos; recrear con otra lógica la establecida que fija el ámbito de lo posible y se mueve segura, sin riesgo, en parámetros epistemológicos y conceptuales aceptados; ensayar es enfrentar lo que no se puede reducir sólo mediante discursos lineales y que se necesita para expresar paradojas o metáforas poéticas; recuperar el lenguaje de la zozobra en el que lo metieron las visiones lineales y las de las totalidades cerradas.

El ensayista es un individuo culto que domina las tradiciones intelectuales y culturales; con estas dialoga al producir en el ensayo su versión de la realidad. El autor realiza el texto del ensayo mediante un diálogo doble: el que entabla con sus tradiciones y el que confronta con las voces que dan forma a la opinión pública: él establece con ellas y por medio de ellas sus relaciones con el lenguaje y con la realidad.[20]

El ensavista crítico es profundamente transformador y se confronta con lo más conservador que es el sentido del lenguaje ideológico y su positivización, que reduce el avance de la sociedad a la repetición de sus viejas formas de nombrarla e identificar los fenómenos, a inmovilizar a la sociedad en la medida en que "la objetiva" en adjetivos.

El poeta Octavio Paz enfrenta mediante el ensayo la lógica que construye la retórica ideológica, y la rompe mediante las imágenes y los ritmos poéticos. "No es tanto aquello que dice el poeta sino lo que va implícito en su decir, su dualidad última e irreductible lo que otorga a sus palabras un gusto de liberación."[21]

hablar de un progreso sucesivo, ni mucho menos decir que el movimiento de la historia es reducible a los cambios del espíritu o a los del sistema de producción" (véase la entrevista con Antonio Marimón, "Octavio Paz: la política y el instante", *Pasión crítica*, cit., p. 241. Estas entrevistas se publicaron por primera vez en el *Unomásuno*, en noviembre de 1981).

Jorge Rodríguez Padrón afirma a este respecto: "la poesía se aparece entonces en los estudios de Octavio Paz como una experiencia que se hace realidad a través de separación y combinación simultáneas de elementos dentro del espacio cerrado" (véase J. Rodríguez Padrón, op. cit.).

O. Paz, *El arco y la lira*, cit. "La experiencia poética es una revelación de la condición fundamental del hombre; y lo característico de esa experiencia reside en que la revelación es inseparable e indistinguible de su expresión. La poesía no se siente: se dice" (ibid., p. 184).

Como ensayista, el poeta fundará en la "actitud poética" y no "positiva" sus supuestos cognitivos; es la "imaginación poética" una actitud individual que funda su sentido "crítico" de la sociedad en la práctica de la "heterodoxia y la oposición" (como término contrario a la asimilación), en el compromiso moral que se crea y se recrea en el ensayo. "La índole de nuestra sociedad es tal [escribe el poeta] que el creador está condenado a la heterodoxia y a la oposición. El artista lúcido no esquiva ese riesgo moral."[22]

El poeta-ensayista concibe a la poesía como el acto social primigenio que funda el lenguaje original[23] y al ensayo como el acto de la creación de la temporalidad (individual y social) que se recrea en el movimiento de la historia.

La posición crítica del poeta frente a la sociedad, del hombre que no cree, que indaga y busca, tiene como fundamento una "actitud" frente a "lo otro", frente a la exterioridad que pasa por la "experiencia vivida". A partir de allí se indaga y construye la explicación que se desdobla en la página, como sucede en el ensayo, con toda la carga personal, es decir, emotiva y racional de la indagación de lo social.

En el ensayo, como tal, como tradición que forma una visión del mundo, el conocimiento posee dos fundamentos: la experiencia individual (el escritor habla desde el "yo" como individuo que asume la carga subjetiva) y, en segundo lugar, como narrador que se sabe sujeto histórico y social.

En este sentido, Octavio Paz es claro: nunca se propone edificar una teoría, sino reflexionar sobre la realidad histórica o política, que es la manera como se construye el ensayo. En uno de los ensayos políticos sobre México, que es ya uno de los clásicos de este género, el autor afirma:

> Las sociedades latinoamericanas son la imagen misma de la extrañeza: en ellas se yuxtaponen la Contrarreforma y el liberalismo, la hacienda y la industria, el analfabeto y el literato cosmopolita, el cacique y el banquero. La extrañeza de nuestras sociedades no de-

[22] O. Paz, *Signos en rotación*, cit., p. 109.

[23] "La poesía es el lenguaje original de la sociedad –pasión y sensibilidad– y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. Ese principio es social, revolucionario; regreso al pacto del comienzo, antes de la desigualdad; ese principio es individual y atañe a cada hombre y a cada mujer, reconquista de la inocencia original" (Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 60).

be ser obstáculo para estudiar al Estado latinoamericano que es, precisamente, una de nuestras peculiaridades mayores. Por una parte, es heredero del régimen patrimonial español; por la otra, es la palanca de modernización. Su realidad es ambigua, contradictoria y fascinante. Las páginas que siguen, escritas sobre el caso que mejor conozco: el de México, son el resultado de esta fascinación. Apenas si debo advertir a los suspicaces que mis opiniones no son una teoría sino un puñado de reflexiones.[24]

La distancia frente al mundo, como condición de conocimiento objetivo de quien ejerce las ciencias sociales (los hechos durkheimianos), se contrapone a la proximidad del autor del ensayo frente a las costumbres y la cultura. El ensavista busca diferenciarse frente a las costumbres establecidas, al ensayar su conocimiento a través de la experiencia vivida y mediante la escritura.

Abordar a "los otros" plantea siempre un problema central e irresoluble al que escribe (en ciencias sociales o en el ensayo): la búsqueda de la distancia individual frente a la colectividad sobre la que se escribe y de la que se forma parte. En el autor, la escritura opera como ensayo de diferenciación entre la opinión de "uno" y la de los "otros", al mismo tiempo que identifica el problema de "uno" como problema de "todos". A la distancia histórica, el ensayo como "la visión positiva" sobre la vida política y social de un periodo es esencialmente un testimonio de la escritura y de la cultura de un tiempo.

La reflexión individual de la cultura de un pueblo mediante el ensayo permite al escritor recuperar su experiencia individual (vivida e intelectual) como uno de los ejes articuladores del conocimiento que busca las regularidades y los cambios en las conductas colectivas en el tiempo.

Octavio Paz es claro en esta búsqueda de sentidos. El autor funda algunas de sus posiciones como ensayista, como individuo "crítico" que interroga las conductas colectivas, mediante las experiencias personales vividas y "sufridas" en su relación con los otros.

En el capítulo "¿Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*?", en su libro de ensayos *Itinerario*,[25] el poeta mexicano explicita su búsqueda frente a dos hechos significativos de su biografía: el ostracismo y la suspicacia como primer fundamento de su postura ensayística,

[24] O. Paz, *El ogro filantrópico*, cit., p. 86.
[25] Octavio Paz, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

en el que aclarar la conducta colectiva tiene como base la confrontación individual frente a las prácticas culturales colectivas. Tales hechos son pilares sobre los cuales se monta un nacionalismo hermético (y los que lo condujeron hasta *El laberinto de la soledad*), ese nacionalismo mexicano que excluye y descalifica lo externo como algo pernicioso. Dicho chauvinismo, en el que "el otro" no es más que una identidad estigmatizada, tiene su contraparte complementaria en el malinchismo, que es la subordinación total "al otro extremo". Esta tradición cultural que se mueve en antípodas se funda en la inexistencia del sentido y en la incapacidad de diferenciarse como "uno" frente "al otro" y de ver a "ambos" como parte de una identidad universal: la esencia misma de una conciencia fracturada que construye intelectualmente el universo por oxímoron y se mueve en términos contradictorios. Es una actitud cultural defensiva metida en la trinchera del pasado.

Cuarenta y cuatro años después, el hombre maduro afirma frente a ese esfuerzo intelectual de comprensión (de "ese que era él mismo cuando era joven") que implica desentrañar del pasado las raíces de la época en la que "uno" despliega su compromiso frente a los acontecimientos surgidos en el mundo:

> Sin darme claramente cuenta de lo que hacía, movido por una intuición y aguijoneado por la memoria de mis experiencias, quise romper el velo y *ver*. Mi acto era una interrogación que me unía al proceso inconsciente de la historia, es decir, a la búsqueda en que consiste finalmente el movimiento histórico. Mi interrogación me insertaba en la búsqueda, me hacía parte de ella. Lo que comenzó como meditación íntima se convirtió en una reflexión sobre la historia de México. La reflexión asumió la forma de una pregunta no sólo acerca de los orígenes –¿en dónde y cuándo comenzó el conflicto?– sino también sobre el sentido de la búsqueda que es la historia de México (y la de todos los hombres). Cierto, nadie sabe qué buscamos. ¿Hace falta saber algo más? En el curso de mi reflexión, mis tres experiencias infantiles revelaron su naturaleza dual: eran íntimas y colectivas, mías y de todos.[26]

El escritor justifica la presencia del poeta en la vida pública también con la doble carga de poeta y ensayista crítico que tiene la conciencia del compromiso cívico en la acción política. "Desde adolescente qui-

[26] Ibid., pp. 21-22.

se ser poeta y nada más; pero pronto descubrí que la defensa de la poesía era inseparable de la defensa de la libertad. De ahí mi interés apasionado por los asuntos políticos y sociales que han agitado nuestro tiempo".[27]

**El intelectual y la política en México**

Muchos intelectuales mexicanos tienen siempre, como uno de sus quehaceres, el formar parte de la red política periférica o central que se vincula con el poder establecido; *stricto sensu*, son integrantes de la élite dominante y sus vínculos personales se recrean en ese circuito.

Un elemento importante de la función histórica de intelectuales mexicanos ha sido servir de mediación entre el Estado y las demandas civiles.[28] Son voceros calificados de una sociedad a la que se concibe sin voz; sin el uso de la palabra, un punto de tensión en el interior de la sociedad política y un elemento significativo en la legitimidad y gobernabilidad del Estado.

La tradición mexicana del poder incorpora con frecuencia a los intelectuales en la maquinaria político-administrativa. Según el periodo y las circunstancias políticas de cada gobierno, el grado de adscripción al Estado y de vinculación al gobierno determina el margen de credibilidad de los intelectuales en México. Su actividad cortesana (heredera de la más pura tradición iberoamericana) ha consistido para ellos en ser parte del poder sin ser integrantes del gobierno, en gravitar alrededor del Estado sin quedar subordinados a las cabezas en turno.

En esta doble relación, mantienen los vínculos con el gobierno sin poner en riesgo la autonomía en la que radica su capacidad crítica, que es fuente sustantiva de su poder político como voceros de intereses sociales amplios. Dadas las características autoritarias de la práctica de gobierno en México, en el momento en que el intelectual pasa a

[27] Octavio Paz, "Poesía, mito y revolución", *Vuelta*, México, 1989. Hizo esta declaración el 22 de junio de 1989, al recibir el premio Alexis de Tocqueville en París. En esta ocasión, el presidente de Francia, François Mitterrand, apuntó que muchos de los momentos y actitudes de Paz eran comunes a la trayectoria de Alexis de Tocqueville.

[28] Ésta es una constante de la función intelectual en América Latina. Como afirma Fernando Enrique Cardoso: "Los intelectuales latinoamericanos sirven de portavoces de quienes no pueden hacerse escuchar. He aquí su importancia" (véase el texto de Joseph A. Kahl sobre *Tres sociólogos latinoamericanos: Germani, Casanova y Cardoso*, Universidad Nacional Autónoma de México-Acatlán, México, 1986).

ser funcionario, pierde el prestigio social que lo mantiene como intelectual independiente.

La tradición intelectual mexicana ha tenido hasta ahora un doble juego frente al gobierno: el de estar en él sin ser de él. Por ello la característica esencial de la relación de poder del intelectual mexicano está definida por la influencia. Esta característica de los intelectuales mexicanos tiene como entorno una cultura en la cual el poder forma parte del valor máximo de la cultura mexicana. El año que recibe el Premio Nacional de Letras, Paz afirma: "Es comprensible la obsesión de los intelectuales mexicanos por el poder. En nuestra escala, el poder está antes que la riqueza y, naturalmente, antes que el saber. Cuando los mexicanos sueñan con la gloria, se ven el pecho cruzado por la banda trigarante".[29]

La característica de la sociedad mexicana en donde el poder es no sólo un valor social sustantivo, sino también una forma de relación entre los individuos, hace que los intelectuales tengan que redefinir su posición ante esta cultura del poder.

En el caso de Octavio Paz es claro, por su trayectoria intelectual, que se marca una doble relación: frente al Estado y sus instituciones y frente al gobierno y el "personaje" del Ejecutivo. El poeta plantea la participación de los intelectuales en el espacio del Estado, pero a condición de mantener la autonomía frente a "El Príncipe". El intelectual es un ciudadano que ejerce su doble derecho de participar en el Estado, en la sociedad política, como miembro de la sociedad civil, a condición de mantenerse como intelectual crítico del gobierno que no cumple con sus obligaciones sociales en el gobierno del Estado.

> No predico la abstención: los intelectuales pueden ser útiles dentro del gobierno [...] a condición de que sepan guardar las distancias con el príncipe. Gobernar no es la misión específica del intelectual. El filósofo en el poder termina casi siempre en el patíbulo o como tirano coronado. Ahora bien, la crítica es inseparable del quehacer intelectual. En un momento o en otro, como don Quijote y Sancho con la iglesia, el intelectual descubre que su verdadera misión política es la crítica del poder y de los poderosos.[30]

[29] Octavio Paz, "La conciencia es lo contrario a la razón de Estado" (entrevista con Julio Scherer García), *Proceso*, n. 57, México, 5 de diciembre de 1977, p. 8.

[30] Ibid. "Los que mueren antes, como Lenin, tampoco se escapan: los embalsaman y los transforman en fetiches."

Una de las tensiones sustantivas en relación con la política es el peso patrimonial que tiene el ejercicio del poder político en México. En la tradición patrimonial, el Estado no es un espacio institucional de la representación civil, sino el ámbito del ejercicio y usufructo personal de las instituciones públicas, con la intención cotidiana de los políticos de subordinar al interés privado la obligación pública de servicio.

La crítica de Octavio Paz al patrimonialismo tiene varios contenidos: el presidencialismo, "el secular centralismo" y la estructura corporativa del Partido Revolucionario Institucional, así como tres vertientes de análisis crítico: la corrupción, la ausencia de moral pública y las limitaciones que esta forma de gobierno impone a la democracia.

Parte importante de esta tradición política consiste en el intento cotidiano de subordinar a los intelectuales y a su creación a los intereses privados de quienes ejercen el gobierno, y no a los estatales, no a los públicos, no a los de la sociedad política. Esto tiende a convertir el vínculo político-intelectual en una relación que se desgarra entre el autoritarismo patrimonial del gobernante y la crítica independiente del intelectual.

> La monarquía absoluta representa, en Europa, el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. El monarca funda su potestad en el derecho divino. El Estado es la casa real, y el patrimonio de esa casa es la tierra con sus súbditos y sus riquezas. El patrimonialismo ha desaparecido en España; sigue vivo en México [...]. Al patrimonialismo le debemos muchas cosas, unas abominables, otras admirables. Entre las primeras estan la corrupción, el nepotismo, el espíritu cortesano, las camarillas, el compadrazgo y otros vicios de nuestra vida pública. Entre las segundas, buena parte de la espléndida arquitectura novohispánica, los mecenazgos a favor de muchos artistas, la preocupación por los desvalidos y, en fin, esa mezcla de espíritu justiciero, demagogia e ineficacia que hoy llamamos "populismo".
>
> El estado providencial nos ampara o nos apalea, según el humor del príncipe y el capricho de la hora.[31]

[31] Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990. Paz continúa el párrafo: "Así pasan los años, y el Estado, la casa real, se puebla de escribanos, leguleyos, astrólogos y expertos en todas las ciencias y las artes. Su ocupación es hacer planes y planes que el viento arrastra hasta confundirlos con el polvo grisáceo del altiplano" (pp. 74-75). Para Octavio Paz el patrimonialismo es una

La tradición política que ha hecho de muchos intelectuales mexicanos funcionarios ideológicos de los gobiernos tiene en México una larga historia de deformación de la autonomía del intelectual y de su pérdida de capacidad crítica por motivos estratégicos. Esta historia se hunde en las deformaciones de la función del intelectual y en la perversión del compromiso social en que se enajena como ideólogo del gobierno. El paradigma de este ideólogo lo constituye esencialmente el personaje histórico de Lombardo Toledano, ideólogo del populismo mexicano, en el periodo importante de esta visión del Estado: el cardenismo.[32]

En Paz, el Estado no se reduce al gobernante como lo muestra la cultura patrimonialista, y éste tiene obligaciones y compromisos civi-

categoría que sirve de dispositivo analítico para investigar la realidad iberoamericana dentro de una tradición sociológica y politológica de pensamiento: "Ya sabemos que el Estado patrimonialista lo definió Max Weber de un modo admirable, pero, sobre todo, lo definió Maquiavelo. Maquiavelo dijo que todos los gobiernos, todos los Estados, de que la historia tenía noticia podrían dividirse en dos: aquellos en los cuales los Barones, iguales por la sangre, eligen a uno de ellos para que los gobierne –y ese régimen ahora, con la terminología moderna, se llama "feudalismo"–, y los otros Estados en los cuales el príncipe gobierna a su país, a su pueblo, como si fuera su casa y nombra como sus ministros a sus parientes y a sus criados; éste es el Estado que después Max Weber llamó 'patrimonialista'" (E. Montoya, op. cit., p. 50). El tema del patrimonialismo es muy amplio en Octavio Paz. En *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 257), el poeta afirma: "Nueva España era una sociedad en que el príncipe consideraba al gobierno como su patrimonio privado y a los funcionarios como servidores familiares [...]. En un mundo que fija jerarquía, pero sujeta a los cambios que dictaba la gracia o el capricho del gobernante, las privanzas se traducían no sólo en prestigio, influencia y poder, sino fatalmente en bienes materiales". Otros textos en los que el ensayista desarrolló sus ideas en torno a esta forma de Estado son: "Nueva España y nosotros" (*Plural*, n. 46, julio de 1975); y "El ogro filantrópico" (publicado por primera vez en *Vuelta*, n. 21, agosto de 1978, e incorporado como uno de los ensayos de *El ogro filantrópico*, cit).

[32] Respecto de Lombardo Toledano, Octavio Paz afirma: "Yo participé en la gran huelga estudiantil de 1929 pero no en el movimiento vasconcelista militante. Algunos de ellos, después de la derrota, se orientaron hacia el marxismo y comenzaron a trabajar en organizaciones y partidos radicales. Otros derivaron hacia posiciones de signo contrario: las juventudes católicas, Acción Nacional, el sinarquismo. Otros más escogieron el camino de la colaboración con el gobierno. Justificaron esta táctica en nombre del realismo y la eficacia. Seguían así el ejemplo de la generación anterior; Gómez Morín, Lombardo Toledano, Bassols, Alfonso Caso, Cosío Villegas [...]. Años más tarde, Lombardo Toledano perfeccionó esta política con una suerte de doctrina metafísica –fundada, claro, en la dialéctica marxista– que le permitió apoyar a todos los presidentes y, al mismo tiempo, hacer cada dos o tres años peregrinaciones rituales a la Plaza Roja" (*Proceso*, n. 57, 5 de diciembre de 1977, p. 8).

les que cumplir en la administración del Estado; asimismo, el intelectual que busca la defensa política de la ciudadanía tiene la función social de criticar el abuso y la deformación de las obligaciones de los ciudadanos electos para el gobierno.

La posición de Octavio Paz de no ser un funcionario subordinado a la dirección del gobierno y, en México, al presidente de la República, se expresó claramente el día 4 de octubre de 1968 con su renuncia como embajador en la India ante el secretario Antonio Carrillo Flores.[33] Esta actitud del poeta tiene como fundamento una posición crítica frente al manejo que los funcionarios hacen de los aparatos del Estado en la práctica patrimonial de gobierno: sin límites ni contrapesos, pueden llegar, incluso, al homicidio colectivo.

Esta posición política del intelectual ubicó a Octavio Paz como autoridad moral en el ámbito público, espacio social en el cual el ensayista confronta la solidez ética individual a la práctica de la clientela patrimonial: subordinación callada y relación cortesana frente a quien detenta el poder político.

En una entrevista aparecida en París el 15 de noviembre de 1968, el poeta ensayista afirma en relación con su actividad gubernamental:

> Desde hace mucho tiempo me he encontrado cada vez más en desacuerdo no tanto con la política exterior de México sino con su política interior. He creído, y muchos creían como yo, que se iba a modificar el actual sistema y que podría continuar el progreso de la Revolución mexicana. Dicho de otra manera: que el país era capaz de hacer su autocrítica. Es cierto que sobre esto no era demasiado optimista. Pero pensaba que México disponía de fuerzas vivas a pesar de que, desde hace diez años, tales fuerzas habían sido paulatinamente eliminadas o asimiladas para no dejar en pie sino a una

[33] El día 18 de octubre, la Secretaría de Relaciones Exteriores difundió un boletín de prensa a través de los medios mexicanos y de la radio oficial de la India en que anunció: "El embajador de México en la India, señor Octavio Paz, con base en las versiones que la radio y la prensa extranjera dieron de los recientes sucesos de la ciudad de México, ha solicitado ser puesto a disponibilidad [...]. En virtud de que es muy grave que un embajador de México, dando crédito a versiones inexactas difundidas por ciertos órganos de información, juzgue al país o al gobierno que representa, la Secretaría de Relaciones Exteriores, por acuerdo superior, ha resuelto conceder al embajador Paz su separación del Servicio Exterior Mexicano" (Fernando Vizcaíno, *Biografía política de Octavio Paz o la razón ardiente*, Algazara, Málaga, 1993, pp. 118-19).

burocracia. El Partido, revolucionario en sus orígenes, se ha convertido de hecho en máquina administrativa que constituye ahora un obstáculo para el desarrollo de un México moderno. Ahora bien, si podría creerse que el PRI era capaz de renovarse, semejante esperanza se ha vuelto absurda después de los acontecimientos del 2 de octubre. Por lo tanto, la única solución consiste en separarse del gobierno y en criticarlo desde afuera.[34]

La renuncia por diferencias políticas no era una práctica de los funcionarios mexicanos y constituía la antítesis de la tradición ideológica que no manifiesta fisuras en la coalición gobernante y que descalifica al renunciante antes que confrontarlo con el poder vigente. A esta actitud se le llama en México "disciplina", que mantenía hasta la abyección la llamada "lealtad del político mexicano". Era grotesco el ritual de la renuncia "por motivos de salud", jamás por diferencias de concepción por las acciones de gobierno: los que tienen el poder no renuncian, los "renuncian". En este sentido Octavio Paz fue un "indisciplinado" del sistema político mexicano.

Después de la renuncia, Paz salió de la India en diciembre de 1969, y viajó a Francia donde lo esperaba Carlos Fuentes. Posteriormente dictaría conferencias y leería poemas en diversas universidades de Estados Unidos e Inglaterra. Volvió a México en febrero de 1971, año en que firmaría una convocatoria para organizar un nuevo partido y fundar la revista *Plural*.[35]

En cuanto a la tradición de cooptación de los intelectuales mexicanos y su conversión en funcionarios e ideólogos, Paz responde en 1968 a la pregunta: "¿Cuál puede ser el papel del escritor en el mundo actual?"

Para entender la posición de los intelectuales hay que advertir que, en un contexto de economía privada, el PRI se parece al Partido Comunista. Ciertamente que es mucho más liberal, pero está entrometido en el mundo de los privilegios, y esto le permite muy a menudo

[34] La entrevista apareció íntegramente reproducida en Fernando Vizcaíno (ibid).

[35] Es importante revisar la entrevista que le hizo Guillermo Ochoa publicada en *Excélsior* el 19 de febrero de 1971, en la cual Octavio Paz hace una reflexión sobre las fuerzas política existentes en ese momento y habla de la autocrítica como un elemento reflexivo y analítico y enfrenta como oposición la creciente ola de radicalización de izquierda.

echar mano de los intelectuales como empleados. La mayoría de ellos está integrada en el sistema.[36]

La garantía de pluralidad que los funcionarios deben ofrecer en el ejercicio del gobierno es otro elemento sustantivo que define la posición de los intelectuales frente al poder público. Así como la independencia es uno de los fundamentos de la crítica intelectual, la obligación de pluralidad es el principio de la relación con "el otro", como ciudadano, desde el ejercicio de Estado. Garantizar que se cumpla con la pluralidad en el beneficio y destino de los recursos públicos, como recursos de la sociedad depositados en el Estado, es parte de la función de los intelectuales que participan en el gobierno. El intelectual adquiere un compromiso de ejercer la pluralidad al participar en la dirección de organismos de Estado, este compromiso confirma su autonomía, su capacidad crítica y de representación de los intereses amplios de la sociedad frente a las cabezas del gobierno. Es esta posición la que explica la renuncia de Octavio Paz a Conaculta, ante el Coloquio de Invierno, y la polémica con el grupo *Nexos*.

En uno de los números de *Vuelta* dedicado a la polémica, Octavio Paz afirma:

> La cuestión del Estado es demasiado vasta y no es éste el lugar ni el momento para discutirla. Pero cualquiera que sea nuestra filosofía política, es claro que una cosa es el Estado y otra es estatismo. El estatista cree en la acción del Estado sobre la sociedad; yo creo precisamente en lo contrario: en la acción de la sociedad sobre el Estado. Marx no era liberal y menos aún "neoliberal" pero, en este punto, pensaba lo mismo [...]. Como mexicano miro con inquietud la tendencia estatista no sólo por ser la heredera del patrimonialismo colonial, sino porque en buena parte ha sido y es responsable de la ruina económica del país. Lo mismo puede decirse del resto de América Latina.[37]

[36] "Hay pues una cultura oficial representada por gente como Torres Bodet y Martín Luis Guzmán, que son los escritores del régimen. Por lo que se refiere al primero, ha sido un gran administrador y un escritor mediocre. Pero el caso de Martín Luis Guzmán es mucho más lamentable, puesto que se trata realmente de un gran escritor y de un viejo compañero de Pancho Villa. Ahora es director de un detestable *magazine*, imitación del *Time* estadounidense, que ha publicado informaciones monstruosas sobre los acontecimientos del 2 de octubre" (F. Vizcaíno, op. cit., p. 128).

[37] Octavio Paz, "La conjura de los letrados", *Vuelta*, n. 185, abril de 1992, p. 12.

Polémico, objeto de ostracismo y suspicacia –como afirma en uno de sus últimos libros– en lo referente a la postura del intelectual en la política: frente al gobernante y al Estado, la sociedad civil, la autonomía, su obligación y su compromiso crítico, Paz ha sido absolutamente consecuente a lo largo de su biografía.

Un elemento sustantivo de la crítica paciana es la reflexión, sobre el uso del lenguaje como hecho mismo de poder. El análisis crítico de las palabras es también la crítica a los usos y apropiaciones del lenguaje por el discurso poético: a los vocablos se les despoja de su contenido semántico y se les atribuyen connotaciones adscritas por el personaje del Ejecutivo. La degradación del lenguaje difumina, diluye, el significado.

La afirmación de Paz en contra del uso perverso del lenguaje como práctica impune del poder, que no rinde cuentas, que monologa, que elige "al otro" con el cual dialoga y que difumina, diluye a los otros con significado de la práctica de gobierno, queda ilustrada de la siguiente manera:

> Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados. Esto es lo que ha ocurrido en México. La crítica del estado de cosas reinante no la iniciaron ni los moralistas ni los revolucionarios radicales, sino los escritores (apenas unos cuantos entre los de las viejas generaciones y la mayoría de los jóvenes). Su crítica no ha sido directamente política –aunque no haya rehuido tratar temas políticos en un obras–, sino verbal: ejercicio del lenguaje como crítica de la realidad.[58]

En la construcción de una nueva cultura política democrática y ciudadana, el papel de los intelectuales es vertebral. Su función crítica es una función histórica.

[58] Octavio Paz, *Posdata*, Siglo XXI, México, 1970, pp. 76-77. El problema del lenguaje y su deformación por el poder es tan viejo como éste.

"Lao-tsé preguntó al maestro [Confucio]:

–Si el príncipe Mei te nombrara primer ministro, ¿cuál sería el asunto al que dedicarías tu mayor atención?

–Llamar a la gente y a las cosas por su nombre, es decir, darles la correcta denominación y ver que la terminología sea la precisa" (Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, Ezra Pound Literary Property Trust [1938], p. 18).

Es verdad que los orígenes históricos de la corrupción están en el México virreinal, es decir, en el patrimonialismo de la monarquía absolutista: el príncipe gobierna a su pueblo como si fuese su casa. El fin del patrimonialismo en Europa se debió a la adopción de un nuevo tipo de racionalidad económica y política. Fue un cambio de la moral pública aliado estrechamente a la implantación de la democracia y el ejercicio de la crítica.[39]

El desarrollo de una nueva moral pública tiene como sentido construir una relación social ciudadana y una forma de representación política en el Estado, la democracia, como forma de gobierno que representa a la mayoría, sin excluir y destruir a las minorías, ni a la diversidad de los intereses particulares de los grupos humanos y clases sociales, que son el contenido de las sociedades contemporáneas. "Pero la verdad, afirma Paz, "es que la democracia no puede ser sino una conquista popular. Quiero decir la democracia no es una dádiva, ni puede concederse; es menester que la gente, por sí misma y a través de la acción, la encuentre y, en cada caso, la invente."[40]

La democracia como responsabilidad individual de la conducta pública "es una invención colectiva; pero, asimismo, es un aprendizaje. La historia nos ha privado, cruelmente, de la posibilidad de aprender. ¿La historia o nosotros?"[41] "Éste es un aprendizaje que confronta la ausencia de una tradición de vida pública y una de las graves fallas de nuestros países. Una falla trágica".[42]

La ausencia de la cultura democrática tiende a darle a ésta una carga mítica; por ello, lo primero que hay que aprender es a desmitificar la carga resolutiva de la democracia de los problemas sociales y políticos de una sociedad: "La democracia no resuelve por sí sola los problemas", afirma el ensavista mexicano: "No es un remedio, sino un método para plantearlos y, entre todos, discutirlos",[43] es un aprendizaje individual y colectivo que se da en el diálogo, en el debate y en la construcción de una cultura ciudadana abierta a las tradiciones que cada país tiene, pero sobre todo en la creación de una nueva moral

[39] O. Paz, *Pasión crítica*, cit., pp. 295-96.

[40] Entrevista con Guilles Batallon, "Inventar la democracia: América Central y México", en ibid.

[41] Ibid., p. 290.

[42] Ibid., p. 283.

[43] Ibid., p. 298.

pública que se recrea de manera cotidiana en la vida civil. La ciudadanía es una forma de interacción individual en la sociedad y no sólo una modalidad de la representación política.

La defensa de la democracia tiene como fundamento la batalla por la persona humana. Paz ha remarcado durante décadas que la construcción de los sistemas políticos tiene como fundamento de la moral pública el respeto a la integridad de los individuos concretos de una sociedad; su lucha contra las tiranías es el combate contra la política que se vuelve el destino trágico de una sociedad, presa de la maquinaria del Estado o de las corporaciones, que gravitan por encima de los hombres, cosificándolos y nulificando las potencialidades creadoras de los individuos que en ellas viven.[44]

Terminemos el presente recorrido por una parte de las ideas de uno de los individuos más tenaces y firmes en la lucha por la libertad individual y social. Quédenos como reflexión de los ensayos y los actos de Octavio Paz sobre los hechos de la historia contemporánea la sentencia de Tertuliano: "Los acontecimientos se encierran en las palabras a fin de que en las palabras se lean los acontecimientos".

[*Vuelta*, n. 237, agosto de 1996.]

[44] "La lucha en contra de las amenazas frente a la noción de la persona humana, entre las que están la adoración de la técnica, que deifica a los medios sobre los fines, la de las sociedades democráticas capitalistas que han degradado la idea de persona humana cuando piensan que el centro de la sociedad es el mercado, que producir y consumir es la misión de los hombres, que una sociedad funciona bien si se produce, se compra y se consume. Ésta es una idea muy pobre, muy baja de los seres humanos" (Octavio Paz, "Debe criticarse también a las sociedades democráticas", *La Jornada*, México, 6 de marzo de 1994, pp. 1-3).

Juliana González Valenzuela

# El fuego azul de *La llama doble*

*El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor; la llama doble de la vida.*

En tanto que fuego originario de la vida universal, la sexualidad impera en los seres vivos con una sola y determinante finalidad: la reproducción, clave de la pervivencia y renovación de la vida misma. Pero en el ser humano –como lo destaca Paz– la sexualidad va más allá de este único fin; se diversifica ilimitadamente, transformándose en erotismo. "El erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación"[1] (p. 10).

No son equivalentes. La sexualidad "animal" se halla programada y regida por un solo imperativo: el de la supervivencia. No así la sexualidad humana que no permanece como tal sino que, transmutada en erotismo, pluraliza sus manifestaciones, aunque sin perder su raíz natural e instintiva, como otra modalidad del fuego vital. "El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza" (p. 117); es modo inventivo, innovador. La sexualidad, en cambio, es uniforme, reiterativa: "el sexo siempre es el mismo", dice Paz.

El erotismo sería "polimorfo" –en términos de Freud–, en contraste con la mera sexualidad genital reproductiva. Incluso –como lo destaca el autor de *La llama doble*–, el erotismo se caracteriza por una esencial ambigüedad: es solar y nocturno, sublime y perverso: "es represión, es licencia, sublimación y perversión" (p. 17).

[1] Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, colección Biblioteca Breve, México, 1993. Todas las citas corresponden a esta edición y el número de página se indica entre paréntesis.

El erotismo, en suma, es histórico. Se crea y recrea en el tiempo y en el espacio humanos: es cultura y no simple natura (sin dejar de ser naturaleza y cuerpo).

Pero el erotismo no es la única dimensión exclusiva del hombre; para éste es posible otra singular transformación: la del erotismo en amor, en el sentido esencial en que lo comprende Paz.

Se trata –por así decirlo– de una doble metamorfosis: la primera, de la sexualidad al erotismo; la segunda, de éste, al amor: vértice azul de la llama. Y si el erotismo es una excepción dentro de la sexualidad, el amor lo es dentro del erotismo: es una transfiguración de éste, sin que el amor pierda su raíz erótica y sexual.

La llama, "doble" y "una" al mismo tiempo, expresa el enigma esencial de eso que cabe designar como la paradójica continuidad discontinua que constituye la vida humana:[2] simultánea corporeidad y espiritualidad. Es la armonía de contrarios lo que expresa la metáfora de "la doble llama", opuesta a la concepción dualista y a la escisión entre el "alma" y el "cuerpo", que caracteriza señaladamente a Platón, a juicio de Octavio Paz.[3]

Es cierto que Paz comienza por reconocer que Platón revela la clave fundamental del amor al concebirlo, por un lado, como deseo radical de completud. Recuerda así los dos grandes mitos de *El banquete*. El de Eros como el impulso radical de cada ser humano hacia el otro, que constituye la mitad complementaria de sí mismo (en griego, *symbolo*); como el ímpetu primero por recobrar la unidad originaria de los mitológicos hombres prehistóricos (prehombres) que, de acuerdo con el mito aristofanesco, existieron antes de que fueran "cortados por la mitad" quedando, ya como humanos, escindidos y menguados en su ser mismo. Eros sería el deseo primordial radicado en el fondo más profundo de cada ser humano por reencontrar en el tú el ser que le falta. Paz lo describe así: "Somos seres incompletos y el deseo amo-

[2] Cf. Jean-Pierre Changeux y Paul Ricœur, *La Nature et la règle. Ce qui nous fait penser*, Odile Jacob, París, 1998.

[3] Como intentaré mostrar enseguida, la interpretación paciana de la idea platónica del amor se ajusta a una lectura de la creación platónica, la "clásica", basada ante todo en algunos pasajes de *El banquete*, vistos a su vez a la luz del dualismo del *Fedón* y la *República*. Pero cabe otra lectura, sobre todo del *Fedro*, que retrospectivamente avalaría la visión unitaria y dialéctica del amor (espiritual/carnal) de *La llama doble* (cf. Juliana González, *El poder de Eros*, Paidós-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, capítulo I).

roso es perpetua sed de 'completud'. Sin el otro o la otra no seré yo mismo" (p. 41).

Esta idea del Eros habrá de coincidir en esencia con la del otro mito, cima de *El banquete* –también destacado por Paz–, en el cual Sócrates transmite lo que Diótima le ha revelado acerca de Eros como el "hijo" de la abundancia (*poros*) y la carencia o penuria (*penia*). El amor –comenta el poeta– "comunica a la luz con la sombra, al mundo sensible con las ideas. Como hijo de Pobreza, busca la riqueza; como hijo de Abundancia, reparte bienes. Es el deseante que pide, el deseado que da" (p. 42).

Sin embargo, también el autor de *La llama doble* subraya el sentido "incorpóreo" que adquiere, ya en *El banquete*, el amor "platónico"; enfatiza cómo para el filósofo griego la experiencia amorosa se torna proceso de ascenso, desde la belleza de un cuerpo amado y un alma amada, hasta el amor por la belleza en sí, o sea, la Idea de Belleza, que está más allá de las bellezas de este mundo y más allá de esta realidad hecha de sombras.

Paz no acepta el dualismo platónico: no acepta la idea del amor como desprendimiento del cuerpo y del mundo ni del amor como proyección hacia la Belleza abstracta, situada más allá del alma-cuerpo que constituye cada ser humano concreto: "Por el cuerpo, el amor es erotismo y así se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo –llama doble–, se alimentan del fuego original: la sexualidad" (p. 207).

Asimismo, el rasgo distintivo que Paz atribuye al amor propiamente dicho es su carácter literalmente interpersonal. Ésta es la otra transfiguración de la sexualidad, más allá del propio erotismo. El amor expresa la dimensión sublime, específicamente humana, donde el hombre se acerca más a la "completud" que ansía Eros.

> El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera [p. 33].

El misterio del amor –diríamos– coincide con el misterio de la persona, que es en definitiva el misterio mismo del hombre. O sea, coincide con ese sentido de unicidad radical que define lo más humano del hombre. Eso que hace de cada ser humano un fin en sí mismo (co-

mo veía Kant), en tanto que persona única e insustituible. De ahí la intrínseca necesidad de fidelidad: "Para nosotros la fidelidad es una de las condiciones de la relación amorosa" (p. 46). En este sentido, la fidelidad no expresaría otra cosa que la atracción por la persona del ser amado en su identidad y unicidad, y la consecuente entrega amorosa en exclusividad. En esto se cifra para el poeta la pasión de amor: en ser afección radical por una persona concreta, "en cuerpo y alma". "Cada persona es única y por esto no es un abuso de lenguaje hablar de 'la santidad de la persona' [...]. Sí, cada ser humano, sin excluir a los más viles, encarna un misterio que no es exagerado llamar santo o sagrado" (p. 95).

Y todo esto no significa en el fondo otra cosa que reconocer en el amor el modo por excelencia de la libertad –y así es como Paz lo expresa o implícitamente lo concibe. El erotismo es manifestación de la condición libre del hombre, en el sentido de la capacidad de éste de ir más allá de la mera sexualidad natural y realizarse de múltiples formas históricas, de todo signo, positivo y negativo, inscritas en el reino de la libertad cultural. Pero el fuego azul del amor, el vértice ígneo del amor, la máxima intensidad de la llama, que es concentración de la pasión en la persona, sólo se comprende como expresión por excelencia de la humana libertad. La persona misma, la individualidad, es libertad. En el amor –tal como lo ve Paz– se alcanza el milagro del encuentro entre personas, suprema elección de la persona amada en sí misma y por sí misma, en su unicidad, su intimidad y su esencia irremplazable. "El amor es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de vuelo que distingue a todas las criaturas humanas. El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo" (p. 95).

Pero el autor de *La llama doble* penetra también en el carácter dialéctico de la libertad y, por tanto, del amor. La libertad no es pura ni absoluta, sino que se conjuga con el destino. Tampoco es puro y absoluto su contrario, la fatalidad: "La fatalidad se manifiesta sólo con y a través de la complicidad de nuestra libertad. El nudo entre libertad y destino [...] es el eje en torno al cual giran todos los enamorados de la historia [...] es la unión indisoluble de dos contrarios, el cuerpo y el alma" (p. 128).

Aunque no lo dice así Paz, queda implícito que también la libertad sería "doble", como la llama: expresa dos dimensiones de la capacidad humana de trascender o sobrepasar la mera naturaleza, sin romper con ella. En tanto que interpersonal, el amor abarca alma y

cuerpo; no tendría que abandonar a éste, como cree el Platón de la tradición dualista, sino al contrario: el amor es también –diríamos– una proyección de la corporeidad y, con ésta, de la sexualidad que, comprendida en su sentido esencial, como dice Octavio Paz, es en efecto el ímpetu originario de la vida. Por eso el amor no es "platónico", en el sentido habitual que adquiere esta noción.[1] "Sin el cuerpo y el deseo que enciende en el amante, no hay ascensión hacia los arquetipos. Para contemplar las formas eternas y participar en la esencia, hay que pasar por el cuerpo" (p. 206).

Pero, notablemente, una relectura del *Fedro* platónico vendría a corroborar lo defendido por Octavio Paz: el significado integral ("psicosomático") del amor. Pienso que la metáfora de "la llama doble" no está lejos en esencia de la metáfora (alegoría) platónica del "carruaje alado". En este diálogo (posterior a *El banquete*, de transición a la fase denominada de autocrítica o de "segunda madurez"), surge precisamente el problema del carácter irracional y corpóreo del amor. Pregunta ante la cual Platón propone una nueva y asombrosa respuesta: que " el alma " (*Psyché*) es movilidad en su propia esencia (se mueve por sí misma y por eso es inmortal); que ella está enteramente impulsada por dos fuerzas contrarias pasionales: un "caballo blanco" que simboliza la buena pasión y un "caballo negro", símbolo de la "concupiscencia", de las "bajas pasiones": uno impulsa hacia lo alto y el otro hacia lo bajo. El movimiento es a su vez dirigido o conducido por "el cochero", parte racional del alma: conductora, pero, por ella misma, no motora. El "alma" (de hecho el hombre: *ánthropos*) se configura en esta estructura triple, intrínsecamente contradictoria, conflictiva, jalonada siempre hacia dos direcciones opuestas: hacia abajo, cuando logra predominar la fuerza imperiosa de las bajas pasiones, o hacia arriba, cuando predomina otra locura (manía) surgida de la otra pasión. Cuando esto ocurre, esa alma-cuerpo es conducida hacia lo alto, hacia el mundo superior donde reside la Belleza en sí. Y el ascenso se explica, a su vez, porque cada alma es atraída y poseída por el dios de su preferencia: porque es presa de un literal *en-thousiasmo*. El amor es locura en todos los casos; pero puede ser locura que pierde o salva –por así decirlo–; que lleva al ascenso o al descenso, elevación o caída.

[1] Aunque, reiteramos, esto de "amor platónico " es una forma simplista y vulgarizada que dista mucho de corresponder a lo que en verdad es el amor para Platón, si se atiende a todo su contexto.

Lo decisivo que revela la alegoría es, en todo caso, que no hay propiamente alma sin cuerpo: el alma lleva en sí la corporeidad cuando asciende: los dos caballos, y son éstos, en efecto (el cuerpo), el motor del movimiento anímico. El alma es llama doble y sólo con su fuerza libidinal, asciende.[5] El *Fedro*, en efecto, daría la razón a Paz. Aunque también es verdad que la idea platónica del amor que va a trascender históricamente no es la de esta alegoría del *Fedro*, sino la de los dos mundos y, con ella, la de la necesidad de que el amor se desprende del mundo, de la realidad engañosa para los sentidos. Se abandona el mundo de aquí por el que está más allá: el del "lugar celeste", sin tiempo y sin cuerpo.

Nuestra imagen del amor es histórica y cambiante, dirá insistente y certeramente Octavio Paz. Es un hecho cultural que, como tal, se "inventa" en cada tradición, aunque siempre haya vasos comunicantes y elementos comunes, esenciales, entre los tiempos y entre las tradiciones culturales. El amor, en especial, no siempre se ha concebido de la misma forma (por eso es obra de la libertad). A estas variantes histórico-culturales atiende ampliamente *La llama doble*, revelando no sólo la notable erudición que el poeta tiene del tema, sino precisamente su profunda conciencia de la historicidad del fenómeno amoroso y de que éste no es propiamente un hecho natural, sino una "imagen" humana, un producto de la imaginación, nacido de la necesidad y la libertad, de "lo dado" y "lo creado".

En su recorrido por diversas imágenes históricas, después de la forma griega de concebir el Eros, Paz se detiene en algunas de las innovaciones que introducen poetas y escritores helenísticos y sobre todo romanos.[6] Roma, en especial, es para Paz modelo de ciudad y de importantes libertades que enriquecen la vida erótica, particularmente por la presencia activa de la mujer romana. Alude asimismo a algunos aspectos del giro que tomará el amor en el mundo cristiano, en especial, la condena del cuerpo y el erotismo para centrarse ante todo en ese momento de la Francia del siglo XII en que nace una nueva modalidad de amor que será para Octavio Paz la del auténtico

[5] Y su descenso, su caída es también integral: el mal amor, la mala locura (el mal en sí), no es cosa sólo del cuerpo: es "movimiento" del alma entera: cuerpo-alma, razón-pasión, simultáneamente.

[6] De este recorrido, que abarca una parte muy rica de la obra, nos limitamos a apuntar aquí, muy brevemente, unos cuantos momentos, sin referirnos tampoco al notable caudal de autores y de obras de los que Paz se ocupa.

amor, la del amor en sentido estricto, perfilada justamente como el "amor cortés". Los poetas le llamaron "*fin' amors*, amor purificado, refinado", característico de la poesía provenzal y de los trovadores y cantores de la corte, y que floreció en un ámbito singular de civilización, de refinamiento vital y por tanto privilegiado para el surgimiento del amor como vínculo interpersonal sublime y erótico al mismo tiempo. En ese momento, en Francia, donde convergen también las culturas orientales (particularmente las árabes) con las occidentales originando esas nuevas formas de concebir la vida amorosa mismas que nutrirán desde entonces el cauce de la cultura amorosa.

La "interpersonalidad" del amor implica la recíproca condición libre de los amantes; conlleva, por tanto, a juicio de Paz, la progresiva liberación de las mujeres, ahora concebidas como sujetos de amor. En este sentido, el principio de reciprocidad (que no equivale a correspondencia) estaría en la base del amor. Amante y amada son ciertamente personas. Y es éste el estatus que tiene que haber alcanzado históricamente la mujer para que, según el poeta, sea posible hablar de amor.

Es ciertamente el amor heterosexual el que está en la preferencia del autor de *La llama doble*. Esta forma de amor constituye para él el modelo, entre otras cosas, por considerar que la mujer es esencial para el amor: "La emergencia del amor es inseparable de la emergencia de la mujer. No hay amor sin libertad femenina" (pp. 72-73).

No obstante, también el amor homosexual tiene una significativa presencia en esta obra de Paz. No podría en realidad recorrer la historia del amor y sus manifestaciones culturales sin aludir a los grandes poetas, literatos y pensadores del amor homosexual (desde los griegos hasta los modernos),[7] aunque ciertamente, para él, la imagen del amor cortés, heterosexual, tiene un valor paradigmático.

La imagen del amor cortés, como se afirma en *La llama doble*, trascendió a toda la tradición occidental hasta el presente, en tanto que el amor se funda en la libertad interpersonal, en la liberación de la mujer y en la consecuente posibilidad del carácter sublime del amor,

[7] Cabe recordar en este punto que –a diferencia de muchos intérpretes que lo niegan o soslayan– Octavio Paz reconoce, con singular respeto, los rasgos de posible homosexualidad en la vida y obra de Sor Juana (véase Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, y mi ensayo, "Sor Juana y la docta ignorancia", en Carmen López Portillo (coord.), *Sor Juana y su mundo: una nueva mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

vértice azul de *La llama doble*. Aunque esto no significa, según aclara Paz, que el amor sea un sentimiento exclusivo de Occidente y no haya existido antes de los siglos XI y XII en Provenza. Paz ve con toda razón que el sentimiento de amor es universal, pertenece a todos los tiempos y lugares. Otra sería "la idea del amor adoptada por una sociedad y una época", la cual se constituye en "un modo de vida, un arte de vivir y morir" (pp. 34-35).

Los poemas de Safo –observa Paz– no son una filosofía del amor: son un testimonio en que se ha cristalizado este extraño magnetismo de la inclinación personal hacia una sola persona, es decir, la transformación del "objeto erótico" en un "sujeto libre y único".

Pero tanto el sentimiento del amor como la idea o imagen del amor, o sea, como expresión suprema de libertad y de vínculo interpersonal, la llama azul del amor, es precisamente aquello que está amenazado de olvido o de extinción en nuestro tiempo, según la penetrante crítica que el poeta Paz realiza en páginas esenciales de esta obra.

En el presente se daría lo inverso a las imágenes de un amor puramente espiritual, desprendido de la sexualidad y el cuerpo. "La modernidad desacralizó el cuerpo y la publicidad lo ha utilizado como un instrumento de propaganda" (p. 159).

La liberación sexual en nuestro tiempo ha redundado en la afirmación opuesta de una pura sexualidad impersonal y, en consecuencia, tiene todos los signos de la agonía del amor. Incluso el propio erotismo es asimilado a la mera sexualidad, la cual es absorbida a su vez por el mero poder publicitario y comercial.

> La sociedad capitalista democrática ha aplicado las leyes impersonales del mercado y la técnica de la producción en masa a la vida erótica. Así la ha degradado, aunque como negocio el éxito ha sido inmenso [p. 158].

> Nuestra época niega al alma y reduce el espíritu humano a un reflejo de las funciones corporales. Así ha minado en su centro mismo a la noción de persona [...]. La noción de alma constituye a la persona y, sin persona, el amor regresa al mero erotismo [p. 129].

Y la agonía del amor es la agonía de lo propiamente humano; la agonía de la libertad y la creatividad, de la imaginación erótica y la espiritualidad. Es una nueva forma de barbarie, tecnológica y publicitaria:

Nuestro tiempo es simplista, sumario y brutal. Después de haber caído en la idolatría de los sistemas ideológicos, nuestro siglo ha terminado en la adoración de las Cosas. ¿Qué lugar tiene el amor en un mundo como el nuestro? [p. 151.]

El gran ausente de la revuelta erótica de este fin de siglo ha sido el amor [...] verdadera quiebra que nos ha convertido en inválidos no del cuerpo sino del espíritu [pp. 153-54].

El cerebro y otros órganos poseen hoy casi todas las facultades del alma. El cuerpo, sin dejar de ser cuerpo, se ha vuelto alma [p. 165].

Hoy se afirma el cuerpo por el cuerpo; la sexualidad por la sexualidad, con la consecuente despersonalización y mecanización de los vínculos. Crisis de la condición libre del hombre.

Por otra parte, parecería que el tema del amor, de su historia y su destino, tendría poco o nada que ver con otra temática que se aborda en *La llama doble*, que es la relativa a algunos hallazgos cruciales de las ciencias contemporáneas: la cosmología, la biología o la neurología, señaladamente. Esto sólo en apariencia, pues, como lo percibe con toda agudeza y verdad el poeta, las revoluciones científicas de nuestro tiempo sacan a luz algunas de las más originarias y fundamentales preguntas que el hombre humano se ha planteado desde siempre y que ahora cobran singular importancia. Preguntas acerca del origen del universo y de la vida; sobre el sitio que el hombre tiene en el cosmos –como lo expresó el filósofo Scheler– y del cual depende su humanidad misma y, por ella, su libertad, su capacidad de erotismo y de amor.

Paz destaca entre otras ideas científicas la relativa a los "agujeros negros" de la astronomía actual, poniendo de relieve esas nuevas dimensiones del pensar científico en que pueden y deben ser pensadas nociones como la de "antimateria", "caos", etcétera; dimensiones en las cuales el factor "azar" se vuelve tanto o más poderoso que el de necesidad: ¿cuál es el sitio de la libertad en la nueva imagen del universo? Se pregunta el poeta.

Por cuanto a los nuevos avances en la neurobiología, hace hincapié en las tendencias biologicistas que llegan a concebir lo espiritual ("la mente") en términos de cuerpo, como construcción neurológica, por lo que desaparece en consecuencia la idea de un yo, de un sujeto agen-

te, activo, hacedor de sus actos (y por tanto responsable de ellos). La vida anímica se concibe, dice Paz, como si se tratara de una orquesta que toca sin director. Predominan, en suma, las leyes de necesidad y "objetividad" universal, sobre la libertad y la individualidad.

> La noción de persona. Es el fundamento de nuestras instituciones políticas y de nuestras ideas sobre lo que deben ser la justicia, la solidaridad y la convivencia social. La noción de persona se confunde con la de libertad [...] ¿cuál es el sitio de la libertad en un Universo regido por leyes inmutables? [p. 163.]

Se produce en realidad un resurgimiento del mecanicismo, particularmente notable –como lo resalta Paz– en las consecuencias deshumanizantes que trae consigo la incondicional apología de la inteligencia artificial:

> ¿Es [la persona humana] mero cuerpo perecedero, un conjunto de reacciones físico-químicas? ¿Es una máquina, como piensan los especialistas de la "inteligencia artificial"? [...] deja de ser un resultado de la evolución natural e ingresa en el orden de la producción industrial: es una fabricación [p. 165].

Algunos filósofos –se dice también en *La llama doble*– hablan del fin de la filosofía, idea que Paz no sólo rechaza, sino que invierte. El presente es tiempo de unir ciencia y filosofía, de propiciar un buen encuentro que permita preguntar a fondo acerca de las cuestiones planteadas por las ciencias. Le parece que

> [...] los tiempos están maduros para iniciar una reflexión filosófica, basada en las experiencias de las ciencias contemporáneas, que nos ilumine acerca de las viejas y permanentes cuestiones que han encendido al entendimiento humano: el origen del universo y el de la vida, el lugar del hombre en el cosmos y las relaciones entre nuestra parte pensante y nuestra parte afectiva, el diálogo entre el cuerpo y el alma. Todos estos temas están en relación directa con el objeto de este libro: el amor y su lugar en el horizonte de la historia contemporánea [pp. 199-200].

Cabe decir además que se requiere un buen encuentro con lo humano del hombre, cifrado en gran medida en su poder de amor. Y es-

te encuentro implica, en el contexto metafórico de Paz, reavivar el fuego, intensificar la luz azul de la llama doble.

No se trata, según la visión poético-filosófica de Octavio Paz, de volver a la vieja imagen del amor platónico que estaría históricamente superada por las ciencias de hoy –y, añadimos, por la filosofía actual. No se trata de salir de este mundo en pos de otro que otorgue sentido a éste.

*La llama doble* expresa el misterio último de la unidad-dualidad del amor y del hombre, pues reivindicar el amor es reivindicar "lo humano del hombre".[8] La poesía, más que la filosofía (al menos la filosofía de la "no contradicción", triunfante en Occidente), ha tenido siempre la capacidad de penetrar en los contrarios, de reconocer que cuanto hay en este mundo es lucha y armonía entre éstos. Sólo el reencuentro con el filosofar dialéctico –de estirpe heracliteana–, cercano al poeta Paz, hace posible penetrar en el fondo verdadero de lo humano, en la esencia de la vida y del amor.

Paz afirma que la imaginación humana está "empeñada desde el principio en resolver la oposición de los elementos en unidad" (p. 65).

Por esto el amor no es sino unión de los contrarios. El amor es destino natural y libre decisión, es corporal y espiritual, terrenal y sublime. Es encuentro entre la fatalidad y la libertad, ascenso y descenso. El poeta lo expresa así: "La atracción amorosa [...] está hecha de humores animales y de arquetipos espirituales, de experiencias infantiles y de los fantasmas que pueblan nuestros sueños" (p. 126).

Y, señaladamente, en el amor se produce el trascendental encuentro entre el tiempo y la eternidad. El amor no vence en definitiva a la muerte; aunque quizás podría decirse que la vence y no la vence a la vez. Ejemplo extremo de la síntesis poética sería la paradoja suprema de Quevedo: "polvo enamorado"; unión prodigiosa a la cual se dedican páginas esenciales de la obra.

[8] Considero que esta especie de redundancia: hombre humano, "hombre" "hombre" (*sapiens sapiens*) es necesaria para la comprensión de ese ser, radicalmente contingente, que es el que puede ser "humano" o "inhumano"; que puede humanizarse o deshumanizarse; que tiene que adquirir y mantener su humanidad, su cualidad humana, con su propia acción. La búsqueda principal a que inducen las ciencias y tecnologías actuales es a definir qué es lo humano del hombre, qué es lo que –a mi modo de ver– cabe conceptuar como *homo humanus* (cf. J. González, *El poder de Eros*, cit., y *Genoma humano y dignidad humana*, Anthropos, Barcelona; Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005).

Paz enseña que el amor, el fuego azul de la llama doble, logra la milagrosa interpenetración del aquí y el allá. El amor, dice, es vivacidad, intensificación de la vida en el instante amoroso que trasciende la muerte; y así lo expresa en dos pasajes inigualables:

> Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor, no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno [p. 131].

> El impulso amoroso nos arranca de la tierra y del aquí; la conciencia de la muerte nos hace volver: somos mortales, estamos hechos de tierra y tenemos que volver a ella. [...] El amor es vida plena, unida a sí misma: lo contrario de la separación. En la sensación del abrazo carnal, la unión de la pareja se hace sentimiento y éste, a su vez, se transforma en conciencia: el amor es el descubrimiento de la unidad de la vida [p. 144].

Se confirma así, en definitiva, que tanto la poesía como el amor tienen la prodigiosa capacidad de penetrar en ese "mundo" profundo, en ese horizonte de sentido, contenido en este mismo mundo, y no más allá de él. O como Octavio Paz lo expresa con la cualidad única de su palabra: "El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo [...]. ¿No es esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico?" (p. 9.)

[Ensayo inédito.]

Francisco Prieto

## *Pasión crítica* de Octavio Paz[1]

Hay personas que sólo tienen razón. También hay sociedades que parecen vivir casi exclusivamente en esa región de la personalidad que Ortega llamó del espíritu-razón, voluntad; ahí donde residen nuestros actos puntuales y de donde se rige la existencia hasta ahogar la zona del alma –es decir, de los deseos y emociones profundas–, el área individualizante que conforma un modo radical de sensibilizar la realidad. Si aprisionar el alma es ir matando la vida, vivir más acá de la razón es encaminarse a la locura a corto plazo, atrincherarse en la barbarie (bárbaro era para el griego el tartamudo, quien no hablaba griego, el que no regía sus actos desde el *logos*). Uno y otro exceso son fatales para el hombre y para el desarrollo de la cultura: loco es aquel –escribió Chesterton– que ha perdido todo menos la razón. Locura esta última a largo o mediano plazo.

*Pasión crítica* ha titulado Octavio Paz su libro más reciente. No crítica aséptica. Pasión en tanto deseo vehemente, y el deseo se nutre en la atención. Padecer el mundo para, en alguna medida, penetrarlo. ¿No es ésta la misión del hombre de letras aquí y ahora?

Pero, cuidado, he hablado de misión y la he atribuido ni más ni menos al hombre de letras. Cuidado porque un término y otro han venido cayendo, desde hace más o menos tres generaciones, en desuso. Y si misión es, en principal medida, responder a una vocación, el hombre de letras es aquel que cultiva sistemáticamente alma y espíritu en relación con el sistema de ideas y creencias de un tiempo, reaccionando a menudo contra éstas. Es traductor incansable de los diversos lenguajes y códigos de una sociedad en busca de un orden, mejor, de una armonía, porque las cosas tienden, indefectiblemente, a empeorar. Hombre de letras es, en fin, aquel para quien la cultura es un cuerpo vivo, por tanto, contradictorio y cambiante; que busca distinguir para unir pues sabe que si renuncia al todo por la parte mutila el ser del hombre: reducirle a una hipotética totalidad es negar la otredad y, con ello, la relación y el diálogo. Entonces, que

[1] Octavio Paz, *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985.

esos términos se encuentren en desuso significa que los hombres se han desesperado de ser hombres; que muchos andan ciegos y sordos por el mundo en busca de no saben qué...

El poeta Octavio Paz es, también, un hombre de letras. Como tal, asume los aspectos más diversos del mundo en que le ha tocado vivir, dialoga consigo, que es encontrar a los otros, puesto que nuestro ser no es pura identidad consigo. Y es que antes de todo encuentro, de toda invasión del afuera, el otro está ya en nosotros y condiciona a *priori* la aprehensión del otro fuera de nosotros. Cuando Paz escribe "en una sociedad realmente libre lo importante sería el cultivo de las diferencias", pues "aquello que nos distingue es aquello que nos une", propone, ni más ni menos, la primacía de la relación y, por tanto, del diálogo en la existencia humana. El otro me descubre esa posibilidad de ser que no puedo hacer en mí pues me asombra y me deslumbra; descubre una carencia, una menesterosidad y al reconocerle me re-conozco. Yo-mismo sucede, en el tiempo, a yo-otro. Y es que lo que no está unido desde un principio no lo estará jamás. Sólo la distinción hace presente en la carencia el impulso a la unión. Y dice Paz: "La decadencia moderna del amor es la consecuencia de la decadencia de la noción de persona y del ocaso de la idea de alma".

La decadencia moderna del amor, añado, explica por qué ya no se habla de misión; por qué el hombre de letras ha perdido vigencia. Y es que si misión es fidelidad a una vocación, ésta, en el hombre de letras, sólo se manifiesta en el fervor por la verdad que, a través de la crítica, busca cuestionar al otro en busca de un nuevo horizonte que restaure la comunidad. Recomposición del ser; vuelta al origen. Por eso el hombre de letras vive atento a cuanto sucede en su entorno, asume al especialista y lo integra en un orden nuevo y superior. Vivir es, al fin, para cada quien interpretar y representar: vivir humanamente que es encontrarse a sabor entre las cosas.

Y poder encontrarse a sabor entre las cosas, en paz consigo, requiere que el individuo, instalado en la comunidad, se sepa otro. Instalarse en la comunidad y saberse otro presupone la idea del alma, sobre la que se construye el yo. El yo así construido hace del hombre persona. "La idea del alma –declara Octavio Paz a Masao Yamaguchi– es el origen del amor en Occidente. Uno no ama solamente el cuerpo, ama también el alma. Como esa alma está ligada a un cuerpo, se ama a una persona, solamente a esa persona".

Puesto que forman alma y cuerpo una unidad diferenciada, el encuentro humano es posible. Me explico: el alma universal, la comu-

nidad de naturalezas, individualizada en un cuerpo, en un espacio y un tiempo propios en un sinnúmero de circunstancias particulares me muestra mi finitud real y subjetiva frente a la amplitud del campo ante el que me proyecto; entre mi ser y mi pretensión. El hombre, por consiguiente, se encuentra siempre en la difícil situación de trascenderse, de re-ligarse para permanecer en sí. Y creo que en el ahondamiento en esta experiencia radical y última brota la luminosidad del pensamiento de Octavio Paz. Por ello, quizá, tanto en su poesía como en su obra ensayística, ocupa la relación hombre-mujer un lugar preponderante. En efecto: la mujer es para el hombre lo que él no puede, en modo alguno, ser. (Lo mismo puede decirse, claro, del hombre para la mujer.) Y en esa forma de humanidad puede el hombre vaciarse y vivir como desprendido de sí. Es decir, que el hombre consuma frente a la mujer la suprema atención y el máximo desprendimiento. Descansar de sí mismo, romper los barrotes de la prisión del yo aun sólo por instantes breves... Luego será el retorno a sí fincado entonces en el nosotros. El nosotros, tan inestable como el yo. Dice Paz a Fernando Savater:

> No nos conocemos a nosotros mismos porque no poseemos una identidad única y estable. El hombre es un desconocido para sí mismo porque encierra en sí mismo personalidades que desconoce [...]. Hay en cada uno de nosotros muchos desconocidos: nuestro cuerpo, el hombre que aparece en nuestros sueños o el que brota en ciertos momentos privilegiados, como el amor, la conversación, la pasión...

Entonces, si la mujer descubre al hombre su humanidad más genuina, pues es el absoluto otro que aliena a éste que quisiera borrarse en ella, hombre y mujer en relación perciben, en un momento determinado, que ha venido transformándose cada cual, que comienzan a extrañarse; el nosotros se quiebra y se impone una vuelta de tuerca. El ser humano es movimiento y, por tanto, libertad. Pero busca la permanencia, añora la comunión... Y es en este fervor de la permanencia, esta nostalgia de la comunión, donde reside la fidelidad.

El pensamiento y la poesía de Octavio Paz tienen un epicentro: ése precisamente de la relación hombre-mujer. ¿Qué hay *más allá del amor*?

Todo nos amenaza:
el tiempo, que en vivientes fragmentos divide
al que fui
del que seré,
como el machete a la culebra;
la conciencia, la transparencia traspasada,
la mirada ciega de mirarse mirar;
las palabras, guantes grises, polvo mental sobre la yerba,
el agua, la piel;
nuestros nombres, que entre tú y yo se levantan,
murallas de vacío que ninguna trompeta derrumba.

Ni el sueño y su pueblo de imágenes rotas,
ni el delirio y su espuma profética,
ni el amor con sus dientes y uñas nos bastan.
Más allá de nosotros,
en las fronteras del ser y el estar,
una vida más vida nos reclama.

Siempre hay algo, superior y misterioso, que va más allá de la razón. Siempre, sin embargo, ella, la razón, debe iluminar el sendero que conduce a ese punto evanescente donde la criatura se pierde sólo para encontrar su vocación. Cuando la mirada, triunfante, se obnubila en su acto crítico y ya ni el amor con sus dientes y uñas nos basta, tú y yo, fieles, experimentamos la premonición de la vida plena por venir y, haciéndola en nuestra vigilia, iniciamos el viaje hacia la otra orilla. Viaje y estancia se fundan en el nosotros y a él se encaminan. Y quien no se mira mirar, sucumbe en el extravío desposeído como queda de sus habitaciones. Todo nos amenaza –escribe Paz–, y Buda: "Hermanos, puedo manifestar (*pratyanubhu*) poderes sin número; siendo muchos me vuelvo uno, como, de entre los muchos que era, me volví uno". Entonces, como señala Ananda Coomaraswamy, "cuando la contemplación (*dhyana*) no se realiza, el poder de la libre moción se pierde".

E importa comprobar que la visión de la literatura de Paz como su pensamiento político derivan de su experiencia poética fundante. A Gabriel Caballero le ha dicho que "la experiencia de la literatura es, esencialmente, la experiencia del otro: la experiencia del otro que somos, la experiencia del otro que son los otros y la experiencia suprema: la otra, la mujer".

Y Lao-tsé:

Trascendente significa avanzar
avanzar es llegar más allá
llegar más allá quiere decir retornar.

Pero también:

El Tao produce el Uno
siendo el Uno manifiesto
produce al Dos
existiendo el Dos aparecen los
contrarios
éstos entran en la existencia al
producirse el Tres.

El hombre y la mujer se encuentran en el mundo. El hombre y la mujer, experiencia radical de los opuestos, asumen el nosotros en y sobre la diferencia y desde la habitación o morada de *la nostridad* enfrentan lo otro y a los otros, al mundo, a partir de lo cual se abre la vía real. Es cuanto nos trasciende lo que fundamente el diálogo, lo que nos renueva, y toda renovación descubre un camino donde la experiencia de la comunión garantiza el constante retorno.

Octavio Paz ha sido uno de los escasos escritores contemporáneos para quien el encuentro de Oriente y Occidente significa, como el encuentro hombre-mujer, la vuelta al principio en el camino y desde el aquí y el ahora. Así, "el que escribe y aquel que mira al que escribe son la misma persona. El escritor se percibe como dualidad, como escisión". El verdadero escritor, el verdadero artista, sabe que el núcleo de su experiencia poética, como esa primera línea que ha esbozado, le han sido dictados y en ese instante comprueba que yo mismo es yo-otro. Que yo-mismo surge del encuentro de los contrarios, como las alegrías y las tristezas no se excluyen en la felicidad y la beatitud. El autodiálogo, mejor aún, el diálogo intrapersonal, anula la facilidad de los ismos y el hombre de partido que enfrenta, desprejuiciado, el texto del artista reintegra su ser antes enajenado y disperso. Porque es el verdadero poeta yo y yo-otros, reproduce el lector ese mismo diálogo que no es con el autor, sino consigo.

Pero vivimos la era de la desconfianza. Si Descartes y Kant han pasado por el mundo, si la muerte del rey en la Revolución –como nos hizo ver Camus– quería significar la muerte de Dios y la linealidad del transcurso social en un mundo que sólo cobraba sentido en el progreso y donde al hombre se le explicaba sólo a través del trabajo, si Marx como descendiente de Hegel y de Vico, pero también de Abraham y de Jesús el Cristo, transforma la linealidad en conicidad de modo que el trabajo y la lucha de clases concluirían en la restauración del Reino en la Tierra (hay que recordar a Hannah Arendt: "sigue en pie el hecho de que en todas las fases de su obra define al hombre como *animal laborans* y luego lo lleva a una sociedad en que su mayor y más humana fuerza ya no es necesaria dejándonos con la penosa alternativa entre esclavitud productiva y libertad improductiva"), si Marx, digo, como descendiente de Hegel y de Vico, pero también de Abraham y de Jesús el Cristo, había pasado dejando él también una huella de modo que todo parecía indicar que el mundo habría de regirse en el siglo XX por el signo lógico, con la más absoluta eliminación de lo mágico, la historia (por la que habría de pasar, asimismo Freud, y la impronta de la influencia y coexistencia con el Oriente) mostraría que así como no hubo jamás una época en la vida de los hombres correspondiente a una mentalidad prelógica, asimismo el signo mágico (la poesía) no desaparecería jamás. Y si Octavio Paz ha señalado infinidad de veces que "la poesía es el fruto de la colaboración, o del choque, entre la mitad oscura y la mitad lúcida del hombre", ha mostrado igualmente que "las creencias populares, ancestrales, resurgen en el momento en el que el racionalismo fracasa". Entonces, heredero de la tradición romántica ("el surrealismo no es más que la última manifestación del romanticismo"), lo es también de la tradición crítica del Siglo de las Luces. Paz afirmará por un lado:

> El escritor moderno, en el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo? Esto es absolutamente moderno y aparece también en las otras artes. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y la conciencia crítica, es una de las notas características de la modernidad.

Y por el otro: "Todas las literaturas son metáforas o metonimias de las realidades no verbales que pretenden reflejar". Pero también, lo que es aún más revelador:

Todo hombre se siente único, singular. Todo hombre está convencido de que como él no hay ningún otro. Su ser se llama ego, alma. Las almas son lo opuesto a las células. Son únicas y no se duplican. El hombre niega a la muerte, al programa de autorrepetición de las células, porque pretende salvar su alma única.

Sí, Octavio Paz ha sido un infatigable buscador de correspondencias en un mundo y una época que, desde la raíz, lo exigían. Y si era fundamental rebasar el iluminismo, era imprescindible conservar el espíritu crítico en busca de una síntesis que hiciera al hombre moderno resolver la crisis. Entonces, cuando Paz se refiere a los movimientos juveniles de los últimos lustros y señala cómo es visible en los jóvenes que los componen una sed de religión y una nostalgia de rituales –pero que no son movimientos realmente religiosos, sino prerreligiosos porque les falta el elemento esencial del rito, es decir, la repetición, la fecha sagrada– señalará también la ruptura entre una ideología manifiesta (a menudo lineal y excluyente) y el deseo subyacente de religarse y hallar en la imaginación liberada la redención. Esos jóvenes actuales, descendientes conscientes o preconscientes de Rousseau y de Marx, cuyo deseo se nutre de fuentes más oscuras y profundas que les son desconocidas, han rechazado lo más valioso del profeta de Tréveris: la condición crítica. Puesto que priva la confusión –lingüística y conceptual–, es menester rebasar el racionalismo desde la sonrisa y la luz de la razón.

Vida –dice Paz– es pluralidad como muerte es uniformidad. De aquí que tendrían razón quienes llaman al poeta anticomunista si no confundieran el hecho de no ser comunista con la actitud negadora, absurda, del prefijo. El pensamiento de Octavio Paz conduce al socialismo pues postula la unión como resultado de las diferencias en la primacía de la razón y la posibilidad del diálogo, fundado éste en la comunidad de naturaleza, el principio de analogía, el encuentro de los opuestos y la experiencia del otro como a *priori* del yo. Y es que si la vida es pluralidad, lo es por la libertad de cada cual; el ser de cada cual, por otra parte, sólo se actualiza en el reconocimiento que presuponen las correspondencias. El comunismo significaría la anulación de la diferencia y, Paz recuerda a Moreno Villa, "he descubierto en la simetría la raíz de mucha iniquidad".

El amor, la relación hombre-mujer, núcleo de la obra poética y filosófica de Octavio Paz, ese amor que exaltó el surrealismo y que es único y no promiscuo, no puede permitirse la anulación de las dife-

rencias y, puesto que parte de una confianza radical en la generosidad de la existencia, abomina del espíritu de simetría e igualación.

Por último, me parece que el poeta quisiera hacer entender en su entorno –y muy especialmente a ésos que buscan con él no la discusión, que se basa en el diálogo, sino la polémica que se funda en la erística–, que la rebelión que late en el corazón del hombre es, en última instancia, metafísica. Y ello porque si "para un cristiano la muerte tiene sentido, es un tránsito [...] para un hindú es una liberación, para una civilización que cree en el progreso, la muerte es una realidad sin sentido, pues niega el futuro y también el progreso". Más que comprometido, fiel al mundo que le tocó en suerte, el poeta negará también esa literatura comprometida "que pretendió ser histórica pero envejeció antes que la historia", ya que

> nuestras experiencias fundamentales son casi siempre instantáneas, pero no son históricas. Nuestras experiencias no son históricas pero nosotros lo somos. Cada uno de nosotros es irrepetible, pero la experiencia de la muerte o del amor son universales y se repiten. La poesía nace de esa contradicción.

Dicho de otro modo, al leer, por ejemplo, *La peste*, ese extraordinario relato de Camus, hay que sentir, en efecto, a las ratas, es decir, al mal, es ahí donde reside la experiencia poética y no en la ocupación de una ciudad por los nazis como lo leyeron los simples. El amor, la solidaridad y la muerte constituyen el corazón de la novela de Camus, la dialéctica del bien y del mal; he ahí lo que hará que ese libro perdure si acaso pasan los siglos y la locura nacionalsocialista ocupa un puesto insignificante en la historia universal. Y es que el hombre vive, mientras es hombre, enajenado. Su rebelión es metafísica porque es otro dentro de sí mismo y esa enajenación –nos hace ver Paz– es el fondo de la naturaleza humana y no de la sociedad de clases. Rebelión metafísica, revuelta que sólo halla consuelo en el encuentro radical y último de los opuestos: el amor.

[*Vuelta*, n. 109, diciembre de 1985.]

# V. Diálogo

Enrique Krauze

# Octavio Paz. De la revolución a la crítica

1984, el año en que Orwell situó su profecía, fue significativo para Octavio Paz. Cumplía setenta años y se hallaba en la cúspide de su "pasión crítica". Ejercía esa pasión sin respiro y sin cuartel. Su adversario principal era el mismo de su contemporáneo Orwell, el totalitarismo, y su credo, como el del inglés, una fina y compleja mezcla de liberalismo y socialismo. La opresión lo indignaba tanto como la mentira. Su crítica era múltiple: contra las dictaduras del cono sur, contra la "democracia imperial" estadounidense, contra el vacío hedonismo europeo, contra el fanatismo religioso, contra la "ideocracia" totalitaria soviética y sus cómplices: los "compañeros de viaje" en Occidente y en Latinoamérica. Pero el sujeto y objeto permanente de su pasión y de su crítica era México, su país, al que había vuelto en 1970 y en el que vivió, a partir de entonces y hasta su muerte, desplegando una extraordinaria creatividad literaria, intelectual, editorial y política.

A mediados de aquel año, Paz publicó un importante libro de reflexiones sobre la política y la vida internacional, *Tiempo nublado*,[1] y desplegó una intensa actividad pública, en la que destacó una serie de televisión titulada *Conversaciones con Octavio Paz*. Su director, Héctor Tajonar, me invitó a participar en un programa sobre la imagen histórica de México en la obra de Paz. Se me ocurrió entonces iniciar la enésima lectura del libro de cabecera del siglo XX en México: *El laberinto de la soledad*.[2] Revisé cronológicamente las líneas principales del *Laberinto* y las comparé con las ideas posteriores de Paz. El resultado fue una suerte de historia oral paralela: por un lado, la biografía de Paz; por otro, la biografía de México según la visión de Paz. Y enmarcando ambas, el turbulento siglo XX.

Heidegger dice en algún lugar que el hombre no puede saltar sobre su propia sombra. Paz fue, en muchos sentidos, un profeta, pero se movió dentro de los paradigmas vigentes durante su larga y fructífera

[1] Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Seix Barral, Barcelona, 1998.

[2] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 12ª reimpresión, 1983; Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990.

existencia. Fiel a la estirpe orteguiana (derivada en parte del historicismo alemán), se empeñó en buscar la "naturaleza histórica" de los países y, dentro de ella, la significación o el "ser" de cada etapa, de cada movimiento. La historia como un libreto que no sólo admite una indagación de sus significados últimos, sino que, de hecho, la reclama para liberarse de sus fantasmas, para ser libre, para salvarse. Esa visión de la historia (y de la visión en la historia) convoca naturalmente a la poesía: "Sin visión poética", decía Paz, "no hay visión histórica".

Esta forma de acercarse a la realidad histórica (de parcelarla, evocarla, nombrarla) arrojó diversas interpretaciones a través del tiempo. A veces parecía haber cierta inconsistencia en zonas de su pensamiento histórico, pero se trataba de un pensamiento que volvía incesantemente sobre sí mismo para afinarse y corregirse. Paz fue el primer objeto de su propia crítica, de ahí su vitalidad. Otro aspecto permanente fue la fascinación por la dualidad. Lo atrajo siempre esa noción, no sólo en el mundo prehispánico, sino en el género humano. Es una idea rectora de *El laberinto de la soledad*, por eso eligió como epígrafe una frase de Antonio Machado sobre "la esencial heterogeneidad del ser". En la conversación con Paz (sostenida en el riguroso trato de "usted" que nunca pude, ni quise, romper), se dio una amistosa esgrima en torno a la dualidad: él la asumía como el hecho más natural, yo intentaba sugerir el riesgo de que, aplicada al conocimiento histórico, la dualidad podía convertirse en ambivalencia o en algo más grave, en contradicción.

Al pasar por la lente de Paz, cada periodo histórico de México es uno... y es otro, su doble y su contrario. "Otredad" esencial: la Conquista es un suicidio y una salvación, el periodo virreinal un orden opresivo y armónico a la vez, el liberalismo del siglo XIX una hazaña y una máscara, el Porfiriato un primer intento de modernización y una "simulación" colectiva. Sólo la Revolución mexicana parecía salvarse, disolver la "otredad" en unidad: era la comunión de México consigo mismo. Pero ¿qué revolución, de entre todas las que estallaron? ¿Cómo conciliar la fe en esa revolución con el régimen autoritario que engendró? ¿Y dónde, en fin, colocar la democracia, tan ajena al "ser" histórico de México, que Paz apenas se refirió a ella en *El laberinto de la soledad*?

Un pensamiento más lineal y empírico (más liberal) habría subrayado no la dualidad, sino la pluralidad de causas y significados en la historia. Sin rechazar las paradojas u oposiciones reales, las habría sometido a un escrutinio más cercano y pausado. Pero Octavio Paz te-

nía un fondo dialéctico permanente; era su sombra existencial: "Las contradicciones, si son auténticas, pueden ser fecundas". Paz no escribió una historia de México, pero con esa clave concibió una anatomía poética del país.

La visión de Paz recuerda la de otro poeta, Robert Graves, enamorado de una historia cuya sustancia última es la *verdad*, y no necesariamente la *realidad*. La verdad, en ambas concepciones, tiene que ver con una coherencia de símbolos antes que con los hechos. En el caso de Graves, la verdad eran los mitos bíblicos o griegos, en el de Paz –como en la pintura de Tamayo, cosmos de jaguares y serpientes– son los mitos prehispánicos. Una verdad más allá de la historia. Esa es la verdad que subyace y se esconde tras la realidad que, a su juicio, revela la Revolución mexicana. Me pareció entonces, y me ha parecido siempre, una visión muy sugerente y poderosa, pero limitada al zapatismo y, por eso mismo, arraigada en la biografía personal de Paz. (Recordemos que su padre fue secretario de Emiliano Zapata.) En la conversación con él traté de tocar estas fibras personales. Esa verdad, ¿es *la* verdad? Lo era para Octavio Paz en 1984.

Cuando, diez años después, el neozapatismo surgido en Chiapas tomó esa misma idea (como si el subcomandante Marcos fuese un guerrero cuya Biblia fuera *El laberinto de la soledad*), lo asaltó la perplejidad: *esa* verdad estaba bien en las páginas de su libro (como recurso de la imaginación o llamado moral), pero no como bandera revolucionaria en un México que, a finales del siglo XX, necesitaba modernizarse con urgencia. Paz, con toda razón, veía demasiados resabios marxistas en el movimiento neozapatista y en sus simpatizantes. Y, sin embargo, los rebeldes de Chiapas vindicaban la vuelta a la tradición que Paz había defendido tanto y –punto central– eran indígenas mayas, indígenas puros, no sólo campesinos mestizos como los zapatistas de 1910. Fue así como Octavio Paz, al final de su vida, se enfrentó con el rostro cruel de la dualidad. "Hay que corregir el liberalismo con el zapatismo", apuntó en nuestra conversación. Murió en 1998 pensando que había que "corregir el zapatismo con el liberalismo".

ENRIQUE KRAUZE: México ha sido para usted objeto de pasión, contemplación, reflexión y crítica. Pero su obra no es la de un historiador que registra o recrea una época, sino la de un poeta que se pregunta por el sentido de la historia. Para usted la historia es un texto que hay que descifrar, cada etapa esconde un signo, un significado, una

clave. Su historia no es una historia, es una visión de la historia. Su obra no es estática, porque no piensa ahora lo que pensaba en 1950 y, por momentos, parecería incluso que piensa cosas opuestas a las de entonces. Su obra dedicada a la reflexión histórica tiene la misma consistencia que su poesía. En la terminología de Ortega y Gasset, las ideas pudieron cambiar, pero no las creencias. A mí me gustaría que esta plática fuese una historia paralela: por un lado, su historia personal y, por otro, su visión de la historia de México.

OCTAVIO PAZ: Se trata, en efecto, de dos evoluciones paralelas. Yo nunca aspiré a ser un historiador, sino que, como mexicano, me pregunté qué hacía yo en este país, qué sentido tenía ser mexicano hoy, en el siglo XX, cosa que me llevó a otra pregunta: ¿qué significa México en nuestra época? Siempre pensé que la reflexión sobre uno mismo colinda de alguna manera con la reflexión sobre la historia del país al que pertenecemos. A su vez, la historia de la nación de la cual somos miembros es parte de la historia universal. Nunca he creído que haya historias nacionales; siempre he creído que la historia era universal. Y por eso, cuando escribí aquel librito, *El laberinto de la soledad*, la palabra "soledad" tenía una significación claramente histórica: estar solos en el tiempo es estar solos en la historia. Por lo demás, éste es, quizás, el destino de todos los hombres y de todas las naciones.

E. K.: Lo contrario de la soledad es, precisamente, la comunión. Leyendo *El laberinto de la soledad* muchos años después de que se escribiera, llegué a la conclusión de que para usted la Nueva España es el lugar histórico de una comunión, el lugar donde, como dice usted: "Todos los hombres y todas las razas encontraron sitio, justificación y sentido". El pueblo crea entonces formas religiosas, estéticas, éticas, es decir, una cultura que le ha dado fuerza en los siglos de penuria. Tiene usted en ese momento una visión positiva del orden virreinal como una vida congruente y auténtica. Para usted, me parece, ése es el momento de nuestro origen.

Continúo glosándolo, ahora con respecto al siglo XIX:

> La Independencia se define como un nacimiento de espaldas y la Reforma es la culminación de la independencia en que se funda México mediante una triple negación: la negación del pasado indígena, la de la herencia española y la del catolicismo. Lo que afirmaba esa negación: los principios del liberalismo, la igualdad y la

libertad son ideas de una hermosura precisa, estéril y, a la postre, vacía. Ideas sin contenido histórico concreto.

Entonces parecería que la Independencia y la Reforma sean una etapa en la que la historia mexicana fuese ya como un río fuera de cauce. Me gustaría contrastar esa visión de 1950 con la que tiene usted ahora.

O. P.: Vayamos por partes. Usted me pregunta algo complejo, difícil. En primer término, tendría que explicarle por qué vi en la Nueva España la imagen del orden y por qué el orden me pareció un valor que había que rescatar. Desde un punto de vista puramente biográfico, es muy simple. Después de todo, yo soy un liberal. Nací en el liberalismo, soy hijo de liberales y mis primeras lecturas fueron los enciclopedistas franceses y los liberales mexicanos. Así pues, por fatalidad familiar, pero también por origen y por vocación histórica, soy liberal. Pero nací en el gran desorden que fue, y ha sido, el siglo XX: guerras mundiales, conflictos civiles, quiebras del capitalismo y la democracia. Nací *en* y *con* la crítica moderna, la de los revolucionarios y la de los conservadores, al mundo moderno. Por todo esto, los de mi generación sentimos nostalgia por lo que he llamado, sin mucha precisión, el *orden*. Nostalgia a veces llena de horror, porque ese orden fue muchas veces el orden de la injusticia y el despotismo. En la Nueva España fue una ortodoxia y una Inquisición. Así que en mi relación con ella había nostalgia por un orden vivo, social y espiritual, y reserva ante una sociedad jerárquica, con un sistema de privilegios y ausencia de libertad y de crítica. Por una parte, comunidad de creencias y valores, por la otra, una sociedad cerrada. No habría sentido esa nostalgia reticente y mezclada de aprensión si no hubiera sido un liberal..., pero un liberal decepcionado por las sucesivas crisis del primer tercio de este siglo. Ésta es la explicación de orden psicológico de mi ambivalencia frente al liberalismo y frente a la Nueva España.

Además, está el punto de vista histórico. Sí, creo que el liberalismo del siglo XIX fue una triple negación: negación del pasado indígena, negación del pasado español y negación del catolicismo. La síntesis precaria e injusta de la Constitución liberal de 1857 no podía, por sí sola, suscitar el nacimiento de un nuevo orden, una nueva sociedad y una civilización. El proyecto liberal demolió muchas instituciones del pasado, casi siempre con razón. Inauguró la separación entre la Iglesia y el Estado, suprimió muchos privilegios y quiso establecer

la igualdad política de los hombres. Eso es admirable, pero México había tenido antes una revolución bastante más profunda que la del liberalismo.

En el siglo XVI, México cambia de civilización con ese gran hecho terrible que fue la Conquista; con ella comienza la evangelización, la introducción del cristianismo. El cambio del politeísmo al cristianismo fue, no menos, sino más profundo que la revolución liberal de Juárez. Abandonar a los dioses por el monoteísmo cristiano fue un paso mucho más radical que cambiar el orden católico por el liberal. El cristianismo penetró profundamente en la conciencia de los mexicanos. Fue fértil. Y si negó el mundo indígena, también lo afirmó, lo recogió, lo transformó y creó muchas cosas. Fue muy fecundo en el campo de las creencias y de las imágenes populares. Una de las grandes creaciones de la imaginación poética mexicana es la Virgen de Guadalupe. Y eso fue posible gracias a esta síntesis del mundo prehispánico y del cristianismo... Yo no encuentro esta fertilidad en los liberales. Fueron admirables, pero su revolución fue la de una minoría de la clase media y de sus intelectuales. Cambió las leyes y las instituciones; no logró cambiar al país profundo.

E. K.: Supongo que no hay que temer a las contradicciones o a las incongruencias en las que uno recae, o al menos puede examinarlas, si es que son eso. Me explico: por una parte usted ha predicado continuamente la necesidad de volver a nuestras raíces novohispanas; por otra lamenta usted –como un pecado capital– la falta de una tradición crítica y liberal entre nosotros. Estas dos afirmaciones son, o más bien pueden ser, contradictorias.

O. P.: Creo que las fallas de nuestra tradición liberal –teñida de dogmatismo y jacobinismo– se deben a que nuestra Ilustración –hablo de la española– fue débil y derivada. El siglo XVIII de la cultura hispánica no fue un gran siglo, como lo fueron el XVIII inglés, el XVIII francés y el alemán. Tuvimos antes a un Cervantes, un Calderón, una Juana Inés de la Cruz, pero en el siglo XVIII no tuvimos a un Kant, un Hume, un Voltaire, un Rousseau... Pero lo que yo quería decir es otra cosa. ¿Por qué la negación de los liberales no logró recrear mitos ni crear imágenes o una cultura nueva?

La Revolución en Francia fue la heredera de una tradición intelectual propia. Esa tradición no existía en la cultura española. Nosotros la adoptamos, nos apropiamos de ella por un acto de conquista inte-

lectual. No hubo un Voltaire, un Rousseau, un Hume ni un Kant porque tampoco hubo sociedad moderna. La ideología de la Enciclopedia correspondía a la ideología de una nueva sociedad y de una clase social que estaba decidida a cambiar el mundo. Había una burguesía (hubo varias, y hablar de una burguesía es simplificar), hubo varios grupos sociales y una voluntad de cambiar el mundo. Y, sobre todo, cuando se hizo la revolución política en Francia, ya se habían hecho la revolución económica, la revolución de las costumbres, la de la sensibilidad y la de la sexualidad. Piense usted lo que fue la sociedad europea en el siglo XVIII, piense en Sade, Laclos, Diderot. En realidad, la Revolución francesa es la consagración política de una profunda transformación social, cultural y económica. En Estados Unidos tenemos el otro gran modelo de los liberales mexicanos. Allá el fenómeno es mucho más claro: la revolución de la Independencia de los Estados Unidos la hacen grupos modernos y que encarnan la modernidad. Realizan lo que estaba ya en el aire: el destino del país. En México, en cambio, los liberales son una minoría intelectual que debe luchar contra un pasado hostil y también contra una realidad económica, cultural, moral y social sin relación con la modernidad. En México no había verdadera burguesía y... en fin, no existían ni social ni políticamente los antecedentes que había en Estados Unidos y en Francia, o en Inglaterra y en Holanda.

E. K.: Usted, en sus escritos más recientes, parece aproximarse precisamente a ese liberalismo.

O. P.: Cuando escribí *El laberinto de la soledad* sentía la necesidad de rescatar la Nueva España y lo que llamaba –de un modo inexacto, probablemente– el *orden*. Hay que pensar que, en aquella época, todos nosotros, hijos de la gran crisis del capitalismo en el siglo XX, sentíamos nostalgia por el orden. Algunos de mis amigos sintieron gran inclinación por el comunismo, porque la Unión Soviética era la imagen misma del orden. Otros hablaban de orden y pensaban en Mussolini e, incluso, en Hitler. La palabra *orden*, en los años treinta y cuarenta, tenía una vibración especial. De nuevo, *orden* en el sentido de comunidad de valores. Orden: comunión: comunismo... Pero volvamos a nuestros liberales del siglo XIX: se encontraban frente a un dilema terrible: estrellarse o admitir el triunfo de la realidad. El triunfo del principio de realidad se llamó el Porfiriato...

E. K.: Precisamente, usted se refiere a la nostalgia del orden en *El laberinto de la soledad*, pero, si hay un momento de orden, paz y progreso en este país, es durante el Porfiriato.

O. P.: Mi idea del orden era orgánica, una armonía entre las creencias, las ideas y los actos. Pensaba, como arquetipos, en los momentos de mediodía de las civilizaciones, esas épocas de armonía... En cambio, en el Porfiriato encontramos un divorcio absoluto...

E. K.: Entonces, si para usted la Nueva España es el lugar histórico de una comunión, y la Reforma liberal es el lugar histórico de una triple negación, el porfirismo ¿sería el lugar histórico de una simulación? ¿Cuál es, en definitiva, su visión del Porfiriato?

O. P.: En cierto modo, sigo pensando lo mismo que en aquella época, aunque, claro está, como en el caso del liberalismo, mi visión ha cambiado un poco. Lo importante, creo, no es negar; lo importante es explicar. Sigo pensando que el porfirismo fue el triunfo del principio de realidad. El Porfiriato no fue una dictadura de los conservadores mexicanos; fue la dictadura de los liberales, de los herederos del liberalismo. Una fracción del liberalismo tomó el poder y lo ejerció durante treinta años. El Porfiriato, en el ámbito de las ideas, modificó de una manera sustancial el liberalismo, porque cambió la doctrina clásica liberal por el positivismo. De un modo mucho más profundo, más total que el liberalismo y, además, con la máscara de la ciencia, el positivismo negó al mundo novohispano y al mundo indígena. O sea, a las dos grandes construcciones que hoy enorgullecen a los mexicanos. Pero en el siglo XIX parecía un infortunio haber sido primero indios y luego españoles. Después, el Porfiriato tiene una contradicción muy grande: por una parte, busca la modernización, y en esto es heredero no solamente de Juárez, sino también de los españoles ilustrados del siglo XVIII; por otra parte, con la venta de los bienes de la Iglesia (que data de la época de Juárez) y con la destrucción de la propiedad colectiva de los pueblos mexicanos, nace y se fortalece una clase de latifundistas. Hay entonces una contradicción entre el propósito de modernización del Porfiriato y la realidad del latifundismo. Encontramos lo mismo en la política exterior: por una parte, Porfirio Díaz es un nacionalista y se enfrenta varias veces a Estados Unidos...

E. K.: Mi opinión, Octavio, es un poco distinta. Creo que el Porfiriato modernizó a México en todos los aspectos salvo en el político y el agrario. Esta modernización "coja", por así decirlo, continúa en la Revolución y hasta nuestros días con el PRI y el ejido. Por otro lado, creo, en efecto, que lo más rescatable de la era porfiriana es su política exterior.

O. P.: Exactamente. Pero, junto a eso, está su política económica de entrega al capital extranjero. Ésta es otra gran contradicción. Pero esas contradicciones son las contradicciones del país y las del propio liberalismo transformado en Porfiriato. La contradicción más grande fue política: la existencia nominal de una república democrática gobernada por un dictador durante treinta años. Sin embargo, yo no condenaría ahora al Porfiriato. Creo que en él está el origen de muchas cosas buenas. Por ejemplo, Teodoro González de León, el arquitecto, me decía que los primeros intentos por rescatar y usar las formas indígenas en el dominio del arte moderno, sobre todo en la arquitectura, no se encuentran en el periodo revolucionario, como se cree generalmente, sino en la época porfiriana. Éste, y otros parecidos, son temas que deberíamos volver a pensar y a examinar... Finalmente, algo que no está en *El laberinto de la soledad* y que señalo en *El ogro filantrópico*:[3] el Porfiriato es la primera tentativa en serio, desde el poder, de modernizar al país. Sí, hay que recordar a los virreyes ilustrados de Carlos III y, después, a Juárez. Los primeros no lograron sino comenzar. En cuanto a Juárez, se encontró con un Estado débil, terriblemente pobre. Un Estado que había sido saqueado y que, además, había sufrido mucho con la guerra civil y las dos guerras extranjeras. Porfirio Díaz fortalece al Estado mexicano. El actual Estado mexicano está ya en el Porfiriato.

E. K.: Pero niega el liberalismo clásico...

O. P.: Los liberales querían una sociedad fuerte y un Estado débil..., relativamente débil. Así pues, Díaz fortalece al Estado y lo convierte en el agente de la modernización. Aquí encontramos otra gran contradicción, pues al mismo tiempo él es un jefe, un caudillo. ¿Y qué hace? Continúa el patrimonialismo de la Colonia. He hablado de la parte positiva de la Colonia, pero podríamos hablar de la parte ne-

[3] Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

gativa. Por ejemplo, la herencia del régimen patrimonialista. Maquiavelo dice que hay dos tipos de gobierno, dos maneras en las que un príncipe puede gobernar a su país. La primera es cuando el príncipe gobierna con los barones, con sus iguales en la sangre. Esto se llama ahora feudalismo. El otro régimen es la monarquía absoluta, en el cual el príncipe gobierna la nación como si ésta fuera su casa y pone como ministros y ayudantes a sus parientes, a sus amigos, a sus esclavos...

E. K.: Todo eso me suena familiar.

O. P.: Esto fue una realidad en Europa en los siglos XVI, XVII y XVIII. El Estado moderno, en el siglo XIX, acaba con ello. En México se prolonga, Juárez intenta acabarlo, Lerdo también; Porfirio Díaz lo resucita. Y el patrimonialismo sigue siendo uno de los aspectos más porfirianos de la Revolución mexicana.

E. K.: Yo tengo una curiosidad biográfica. Su abuelo, Ireneo Paz,[4] ¿en qué sentido fue porfirista? Su abuelo fue porfirista y antiporfirista...

O. P.: Como tantos mexicanos.

E. K.: ¿Por qué una cosa y después la otra?

O. P.: Creo que fue el dilema de su generación. Él era joven cuando retornó la República, y todo un grupo de jóvenes, entre ellos Porfirio Díaz, no encontró acomodo en el nuevo régimen. Hubo un pleito de generaciones. Pero mi abuelo era liberal. Atacó a Juárez y a Lerdo porque le parecía que no eran bastante liberales y –he aquí la contradicción– terminó apoyando a Díaz durante años y años...

[4] Ireneo Paz (1836-1924), seminarista, abogado, periodista, militar, impresor y escritor jalisciense. Combatió contra la intervención francesa, alcanzó en el ejército republicano el grado de coronel; fundó y dirigió periódicos políticos; combatió también al presidente Sebastián Lerdo de Tejada; por disensiones electorales, en un duelo dio muerte a un hermano de Justo Sierra, futuro secretario de Educación Pública. Fue autor de una larga serie de novelas históricas mexicanas, algunas muy logradas. Reunió una gran biblioteca. Al final de su vida se lo consideraba maestro de generaciones de periodistas comprometidos. Acabó siendo crítico del régimen porfiriano, al grado de sufrir cárcel por ello.

E. K.: Para usted, la Revolución mexicana es el lugar y el momento histórico de una revelación. La historia de México es la de un pueblo que busca una forma que lo exprese. Con la Revolución, el mexicano encuentra esa forma. Ahora permítame citar un párrafo escrito por usted, uno de los más hermosos de la literatura mexicana:

> Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida todo mezclado. Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la Reforma y humillada por la Dictadura. No la cara de la cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentira, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es rapto y tiroteo. La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un sacar al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quién comulga México en esa sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano.[5]

¿Qué piensa usted ahora de este concepto de la Revolución? Desde un punto de vista psicológico, ¿no le parece a usted demasiado cercano al zapatismo de su padre? ¿Qué tiene que ver esta revolución con la de Obregón y Calles? Y, hablando de la manera en que los románticos alemanes entreveraban poesía e historia, como si tuvieran la misma sustancia, ¿no hay aquí, finalmente, una suerte de distorsión poética de la historia, una visión surrealista subyacente? Y en esta reconciliación de México consigo mismo, ¿no hay además la premisa de un supuesto fin de la historia?

O. P.: Usted me ha hecho tres preguntas y las tres son muy difíciles. La primera es de tipo biográfico: ¿es demasiado zapatista mi visión de la revolución? No lo creo. La Revolución es el momento en que nuestro pueblo busca la forma política e histórica que lo exprese. No es el momento en que los mexicanos encuentran esa forma, sino en

[5] O. Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., p. 134.

el que se deciden a buscarla o a inventarla. ¿Y por qué? El orden de la Nueva España fue un orden impuesto, un orden español, no un orden nuestro. La negación del orden novohispano de los liberales tampoco fue mexicana, fue la adopción de una filosofía universal en una circunstancia concreta: México en el siglo XIX. El Porfiriato y la filosofía positivista fueron también la adopción de ideas universales. La crisis revolucionaria mostró que el pueblo mexicano estaba huérfano de esas ideas madre que simultáneamente fundan, alimentan y forman a una sociedad. Ante la petrificación o la invalidez de las ideas que le habían dado una *raison d'être*, el pueblo mexicano busca, instintivamente y casi sin ideas, nuevas formas. No afuera, como antes, sino dentro de sí. Éste es el sentido profundo, para mí, de la Revolución mexicana. No las encontró, pero se conoció a sí mismo... Veo que la explicación biográfica se mezcla en este caso con una explicación de orden general.

La relación entre poesía e historia: sí son dos cosas distintas, pero hay un momento en que se cruzan. Un gran historiador dijo que los historiadores son profetas del pasado. Yo cambiaría un poco la frase: los historiadores son los poetas del pasado. Sin visión poética no hay visión histórica. Y esto se ve en todos los grandes historiadores, lo mismo en los griegos y latinos que en Vico y en Michelet. También Marx ve la historia con ojos de poeta y no solamente de economista o de historiador. En cuanto a mí, no soy historiador, pero sí un hombre que vive profundamente la historia. Para los hombres del siglo XX la forma del destino, y aun de la poesía, es la historia.

Finalmente, sí, la Revolución fue una fiesta. Ahora advierto algo que habría que añadir: las revoluciones son fiestas, pero son también resurrecciones de lo más antiguo de una sociedad. En general, se piensa en la revolución como un proyecto de futuro. Sin embargo, en las revoluciones hay la aparición de lo otro: la revelación del rostro escondido de un pueblo.

E. K.: Por esto mismo subrayo su visión zapatista de la Revolución: una especie de rebelión y de revelación de la realidad mexicana en el estado de Morelos. Y lo que allí se revela y se rebela no es sólo la realidad colonial, sino algo incluso anterior, ¿verdad?

O. P.: Anterior, claro: la realidad del mundo prehispánico.

E. K.: Esto es, justamente, la revolución zapatista. Pero ¿y las otras revoluciones mexicanas? La de Villa, la de Obregón, la de Calles...

O. P.: Creo que la revolución de Villa también es fiesta: revelación de lo escondido y enterrado. El villismo es, como aquel capítulo de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, "La fiesta de las balas". También en la Revolución francesa, y en todas las grandes revoluciones, aparece ese elemento trágico de la fiesta, en el sentido más profundo de la palabra fiesta: resurrección de lo más antiguo.

La revolución nunca es una. No nos dábamos cuenta antes, pero hoy lo perciben cada vez con mayor claridad los historiadores modernos. François Furet ha mostrado que hubo varias revoluciones francesas: la de los intelectuales y la de los burgueses, la de los pobres (los *sans-culottes*) y una revolución anticapitalista, antimoderna y antiliberal, la de los campesinos monárquicos en contra de la Revolución. Y así como hubo varias revoluciones francesas, hubo varias revoluciones mexicanas. La revolución democrática de Madero, que trata de rectificar el Porfiriato con un régimen liberal y que en el fondo quiere volver a la Reforma (y ésa es una revolución que todavía los mexicanos no hemos realizado, que está por hacerse y que tal vez estemos en vías de hacer). Después, tenemos la gran revolución de la modernización de México, es decir, la revolución de Obregón y Calles. La de Carranza, la del nacionalismo. Y por último está la antirrevolución, la revuelta de los que no quieren cambiar el país, sino volver al principio, al origen, permanecer: los zapatistas, la gran revuelta mexicana.

E. K.: Yo quisiera dejar sentado el hecho de que en 1950, cuando publica usted *El laberinto de la soledad*, ésta es su imagen de la Revolución mexicana: una imagen básicamente zapatista.

O. P.: Una imagen que es una interrogación. Un escritor siempre adivina a medias. Nunca es dueño de lo que escribe. Lo que vamos escribiendo nos va iluminando, por lo menos en mi caso. No sé lo que voy a decir, sino una parte de lo que voy a decir. Y cuando leo lo que acabo de escribir, me doy cuenta de que, sin saberlo, fui más allá; la pluma me va guiando y así llego a conclusiones diferentes de las que, acaso, preveía al principio. En lo que entonces escribí sobre México, está la idea de la vuelta al origen: el zapatismo. Y enfrente está la idea de la modernización. Dos ideas contradictorias pero que son la contradicción misma de México y de cada uno de nosotros. Las contradiccio-

nes, si son auténticas, pueden ser fecundas. Creo que en México sigue viva la herencia zapatista, sobre todo moralmente. En tres aspectos. En primer lugar, fue una revuelta antiautoritaria: Zapata tenía verdadera aversión por la silla presidencial. Y esto es fundamental. Hay que rescatar la tradición libertaria del zapatismo. En segundo lugar, fue una revuelta anticentralista. Frente a la capital, frente a dos milenios de centralismo (es decir, desde Teotihuacan), el zapatismo afirma la originalidad no sólo de los estados y las regiones, sino incluso de cada localidad. Este anticentralismo es también muy rescatable. Y, por último, el zapatismo es una revuelta tradicionalista. No afirma la modernidad, no afirma el futuro. Afirma que hay valores profundos, antiguos, permanentes. Estos tres aspectos del zapatismo siguen vigentes en este final del siglo XX mexicano... La revolución que triunfó, la de Obregón y Calles, fue en realidad un compromiso histórico, como se dice ahora, entre el Porfiriato y la democracia. La invención del Partido Nacional Revolucionario, que hoy se llama Partido Revolucionario Institucional, fue un gran acto de imaginación política. Le dio al país la oportunidad de no caer en el cesarismo revolucionario y, al mismo tiempo, de escapar de la guerra civil y los pronunciamientos, como ha ocurrido en el resto de América Latina. No tuvimos una dictadura, sino el monopolio político de un partido, después convertido en "clase política". Este remedio a una enfermedad endémica nos dio un largo respiro, y ahora quizá permitirá el tránsito hacia una auténtica democracia.

E. K.: Quisiera volver al motivo biográfico. En el poema "Canción mexicana" cuenta usted de su abuelo liberal que, en las sobremesas familiares, hablaba de las batallas de la guerra de Reforma, y de su padre, que le hablaba de Emiliano Zapata. El poema termina con estas palabras: "¿Y yo, de qué puedo hablar?" Me pregunto: ¿cual es el compromiso de Octavio Paz? Yo creo que hay en usted una doble raíz, liberal y zapatista. ¿Con cuál se queda, de cuál "querrá hablar"?

O. P.: Yo creo que hay que corregir al liberalismo con el zapatismo.

E. K.: ¿Es posible esto?

O. P.: Durante los últimos treinta años, México ha intentado, con éxito a veces, modernizarse. No lo hemos hecho tan mal, pero ya no podemos ir más allá. Ahora está claro que el PRI, o estalla o se de-

mocratiza. Ése es el dilema, a mi juicio. México necesita más democracia... También, en el caso de la economía, la modernización tiene un límite. Hemos visto las consecuencias de la modernidad en los países desarrollados, y no queremos ese tipo de modernización para México. La modernidad necesita el correctivo del tradicionalismo; por eso es importante la idea de volver a proyectos más modestos y humildes. Debemos pensar en todos nuestros grandes fracasos, en los últimos años, en materia económica y social. Han sido los años de la desventura. Hemos querido demasiado y demasiado pronto, hemos administrado mal nuestra riqueza.

E. K.: Sigamos con el itinerario histórico-biográfico posterior a la publicación de *El laberinto de la soledad*. En los años cincuenta usted empieza a preocuparse por la brecha del subdesarrollo. Y me parece advertir entonces una especie de pasmo. Por una parte, sospecha que no hay ni habrá revoluciones en los desarrollados. Por otro lado –admite usted en 1959–, no se puede optar por el modelo soviético, porque la acumulación se hace a costa de una cuota enorme de dolor y servidumbre humana. Entonces todo parece, dice usted, una enorme equivocación. "Hemos perdido la fe en la razón y en las utopías." En ese momento, no obstante, todavía conserva usted cierta fe en el surgimiento de una serie de revoluciones periféricas. A mediados de los años sesenta, siente usted el impulso de preguntarse de nuevo: "¿Qué es la revolución?"

O. P.: Es muy interesante todo esto que ha dicho. Me obliga a reflexionar. Debo contestar de un modo histórico y de un modo biográfico. Escribí *El laberinto de la soledad* después de la Segunda Guerra Mundial. Como tanta gente de mi generación, fui marxista... O estuve cerca del marxismo, aunque tenía mis dudas. Por ejemplo, nunca pensé que el arte fuese una superestructura. Pensaba que había realidades que el marxismo no tocaba: la muerte, el más allá y otras realidades importantes para la persona íntima. Pero, en fin, yo creí, como tantos, que habría una revolución, según Marx lo había predicho, en los países desarrollados. Pronto me di cuenta de que no sería así, y de que no había ya probabilidades para esa revolución. Si hubiese habido una revolución en las naciones desarrolladas, todos los problemas históricos de los países que llamamos, inexactamente, subdesarrollados –los países de la periferia– no existirían. Todo se habría resuelto con el advenimiento del mundo socialista. No fue así. Marx

se equivocó radicalmente. En cambio, en un imperio atrasado, en un extremo de Occidente, pero que tampoco era un país totalmente subdesarrollado –puesto que había creado una industria, una gran literatura y una ciencia importante–, en Rusia, había triunfado una revolución. Sólo que esa revolución se había petrificado y se había convertido en algo completamente nuevo en la historia, en algo que no era ni capitalismo ni socialismo. Ya en esos años me había empezado a preocupar –aunque sólo toqué el tema de paso, en la segunda edición de *El laberinto*– el problema de la naturaleza histórica de la Unión Soviética. Es un nuevo animal social y político. Es un Estado nuevo: no se parece a los Estados de la antigüedad, ni al Estado socialista que pensó Marx. Nadie, que yo sepa, previó su aparición en la historia. Éste es el gran problema al que me enfrenté y con el que he dialogado toda mi vida.

E. K.: En el ensayo "Revolución, revuelta, rebelión", publicado en *Corriente alterna* (1967),[6] alude usted a la existencia de dos figuras históricas: el reformista, que busca lo mismo que el revolucionario, pero por vías no violentas; y, lo que es más interesante en este perfil biográfico, el rebelde individual: el inconforme. Luego llega el año axial de 1968. Y para mí, 1968 es, en usted, el momento de una rebeldía individual, un acto de solidaridad con una generación de jóvenes que debieron de recordarle, nostálgicamente, las pasiones revolucionarias de su juventud.

O. P.: Me reconocí de tal modo que... Vivíamos en la India. Como en aquel verano de 1968 hizo mucho calor, mi mujer y yo nos fuimos a un pequeño pueblo de los Himalaya. Me llevé un aparato de radio con el cual podía oír lo que pasaba en París, y así seguí la rebelión de los estudiantes parisinos con una emoción increíble. Pensé que, si había fusión entre el movimiento estudiantil y la clase obrera, Marx no se había equivocado: podría ser el principio de la revolución en Occidente. Pero no hubo esa fusión y mis esperanzas fueron vanas.

E. K.: En ese momento de 1968 se tendió un arco de solidaridad entre generaciones, por más que fuera efímero. Unos meses después, escribe usted *Posdata*,[7] donde hace una lectura de lo sucedido en 1968,

[6] Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 2000.
[7] Octavio Paz, *Posdata*, Siglo XXI, México, 1970.

y hay palabras nuevas en su "discurso" –para usar la pedantísima expresión de los teóricos franceses–, y una de ellas es la palabra "democratización", la gran bandera que guió al 68. Habla también de la búsqueda de otro modelo de desarrollo y la designa como la gran tarea de nuestro tiempo: "La carrera del desarrollo es mera prisa por condenarse". Y la gran novedad: la palabra "crítica". Entonces, la primera crítica es un mensaje a los estudiantes con tentaciones autoritarias. Porque había esa doble cara, ¿verdad? Usted sabía que ese impulso antiautoritario podía convertirse fácilmente en la tentación contraria. Dice usted: "Toda revolución sin pensamiento crítico, sin libertad para contradecir al poderoso, para sustituir pacíficamente a un gobernante por otro, es una revolución que se derrota a sí misma".

O. P.: Hablaba desde mi experiencia de las revoluciones del siglo XX, de la rusa a la cubana.

E. K.: Veo allí un tránsito que desemboca en un descubrimiento: el de la crítica. Vuelve usted a ver a México y lo ve en forma de una pirámide. La "Crítica de la Pirámide". Me parece que es usted el primero en utilizar el arquetipo de la pirámide azteca para explicar la vida mexicana en todos sus órdenes, sobre todo el político. "La crítica", concluye usted en su libro *Posdata*, "es el aprendizaje de la imaginación curada de fantasía y decidida a afrontar la realidad del mundo." Pregunto, en conclusión: ¿por qué nació la fe en la crítica? ¿Es ésta un reducto o una fe?, ¿una apertura o una última trinchera? ¿Se ha "curado" usted de fantasía?

O. P.: No sé si estoy curado de fantasía. Nadie puede estarlo y ¡ay de nosotros si nos curáramos totalmente de la fantasía! Pero me pregunta usted si la crítica fue un último reducto. Creo más bien que fue producto de una evolución. Nació en mí cuando descubrí la dualidad entre la revuelta –que me parece legítima y sana– y la revolución propiamente dicha, que termina siempre en la guillotina, en el terror, en la GPU, en el gulag. Después: ¿por qué la exaltación de la rebeldía? Porque soy un poeta, o quiero serlo, y pertenezco a la tradición de la poesía moderna, que es una tradición de rebeldía frente a la sociedad contemporánea y sus dos espejismos: el conformismo religioso y el conformismo revolucionario. De ahí mi exaltación de la rebeldía. La rebeldía me lleva a simpatizar, por una parte, con los estudiantes, con el movimiento juvenil; por otra, me lleva a la crítica y

a redescubrir a los liberales a los que hacía diez o quince años había criticado (no sin justicia, pero quizá de un modo unilateral). Para mí fue capital esta recuperación del liberalismo. En cuanto a la palabra clave, "democratización", quise aplicar a los sucesos de México en 1968 lo que había pensado siempre: en un fenómeno histórico hay aquello que vemos, lo más superficial, y luego las fuerzas secretas que lo mueven. Lo que hacían los estudiantes era repetir la fraseología revolucionaria del siglo XX, pero esto no era lo esencial. Lo esencial –y por esto los escuchó el pueblo mexicano– era que hablaban de democracia. Dándose o no cuenta de ello, retomaban la vieja bandera liberal de Madero. ¿Por qué? Porque se trata de una revolución que en México no se ha hecho. Hemos tenido la revolución de la modernización, la revolución zapatista, muchas revoluciones, pero hay una revolución inédita.

E. K.: Entonces, queda claro que usted se ha acercado ahora a la primera Revolución mexicana, la democrática, la liberal, la maderista. Muy lejos ya de las premisas antiliberales de *El laberinto de la soledad*.

O. P.: ¡Claro! Porque el proyecto de modernización social y económica es imposible sin la democracia. Si no podemos criticar al gobierno, si no podemos decir: "En esto haces bien, pero en esto haces mal; estas medidas tuyas son buenas, pero estas otras son malas", no tenemos posibilidades de enmienda. Y sobre todo: si el gobierno no nos oye, si el Estado no oye al pueblo, la modernización es una farsa, una manera de esclavizar a la gente, como ha ocurrido en Rusia. Modernidad, para mí, significa más y más democracia y libertad de crítica. Para esto es fundamental el pluralismo. Fui uno de los que introdujeron esa palabra e incluso hicimos una revista llamada *Plural*. Ahora todo el mundo habla de pluralismo y me gusta, está bien, pero ese pluralismo hay que realizarlo realmente. Sin pluralismo no hay modernidad.

[Enrique Krauze, *Travesía liberal*, Tusquets, Barcelona, 2003.]

Hugo J. Verani

# Bibliografía selecta

La presente bibliografía selecta recoge en orden cronológico las publicaciones de Paz hechas en forma de libro, folleto o *plaquette* (poesía, ensayo, teatro, obras completas, antologías, epistolarios, otras publicaciones). Se asientan solamente las primeras ediciones de cada libro o cuaderno, excepto ediciones aumentadas o modificadas por el autor.

## Poesía

*Luna silvestre*, Fábula, México, 1933, 35 pp.

*¡No pasarán!*, Simbad, México, 1936, sin paginar [8 páginas, un solo poema].

*Raíz del hombre*, Simbad, México, 1937, 62 pp.

*Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*, Ediciones Españolas, Valencia, 1937, 47 pp.

*Entre la piedra y la flor*, Nueva Voz, México, 1941, 15 pp. [un solo poema].

*A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones*, ARS, México, 1942, 155 pp.

*Libertad bajo palabra*, Tezontle, México, 1949, 134 pp.

*¿Águila o sol?*, Tezontle, México, 1951, 122 pp.

*Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954, 59 pp.

*Piedra de sol*, Tezontle, México, 1957, 44 pp.

*La estación violenta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, 85 pp.

*Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, 316 pp.

*Salamandra (1958-1961)*, Joaquín Mortiz, México, 1962, 115 pp.

*Viento entero*, The Caxton Press, Delhi, 1965, sin paginar [un solo poema].

*Blanco*, Joaquín Mortiz, México, 1967 [impreso en una sola página de 522 cm que se despliega como un acordeón].

*Discos visuales*, Era, México, 1968 [poesía espacial, cuatro discos que llevan cada uno un poema; realización artística de Vicente Rojo].

*Ladera este (1962-1968)*, Joaquín Mortiz, México, 1969, 182 pp.

*Topoemas*, Era, México, 1971, seis hojas sueltas [poemas espaciales].

*Vuelta*, El Mendrugo, México, 1971, sin paginar [contiene sólo el poema "Vuelta"].

*Renga*, Joaquín Mortiz, México, 1972, sin paginar [poema colectivo en cuatro lenguas de Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson y Octavio Paz].

*Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 44 pp.
*Vuelta*, Seix Barral, Barcelona, 1976, 91 pp.
*Air Born/Hijos del aire*, con Charles Tomlinson, Taller Martín Pescador, México, 1979, 39 pp.
*Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 719 pp.; 2ª ed., ampliada: *Obra poética (1935-1988)*, Seix Barral, Barcelona, 1990, 863 pp.
*Carta de creencia*, Papeles Privados, México, 1987 [sólo el poema "Carta de creencia" y serigrafías de Arnaldo Coen].
*Árbol adentro*, Seix Barral, Barcelona, 1987, 208 pp.
*Reflejos, réplicas: diálogos con Francisco de Quevedo*, Vuelta-El Colegio Nacional, México, 1996, 44 pp.
*Figuras y figuraciones*, con Marie-José Paz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1990, 39 pp. [poemas de Octavio Paz en torno de la obra plástica de Marie-José Paz].

**Prosa**

*El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950, 176 pp.; 2ª ed., revisada y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, 191 pp.
*El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, 187 pp.; 2ª ed., revisada y aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 1967, 301 pp.
*Las peras del olmo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957, 291 pp.
*Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965, 203 pp.
*Los signos en rotación*, Sur, Buenos Aires, 1965, 70 pp.
*Puertas al campo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966, 284 pp.
*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1967, 134 pp.
*Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, 223 pp.
*Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, Era, México, 1968, 62 pp.
*Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1969, 147 pp.
*México: la última década*, University of Texas Press, Austin, 1969, 27 pp.
*Posdata*, Siglo XXI, México, 1970, 148 pp.
*Las cosas en su sitio: sobre la literatura española del siglo XX*, en colaboración con Juan Marichal, Finisterre, México, 1971, 95 pp.
*Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971, 78 pp.
*Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1973, 146 pp.
*El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973, 213 pp.
*El mono gramático*, Seix Barral, Barcelona, 1974, 142 pp.
*Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974, 224 pp.

*Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 85 pp.

*El ogro filantrópico: historia y política 1971-1978*, Joaquín Mortiz, México, 1979, 348 pp.

*In/Mediaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 265 pp.

*Laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 333 pp. [a partir de esta edición restituye la "t" de *Postdata*].

*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, 658 pp.

*Tiempo nublado*, Seix Barral, Barcelona, 1983, 207 pp.

*Sombras de obras: arte y literatura*, Seix Barral, Barcelona, 1983, 324 pp.

*Hombres en su siglo y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, 185 pp.

*Poesía, mito, revolución*, Vuelta, México, 1989, 69 pp. [discursos, premio Alexis de Tocqueville].

*Pequeña crónica de grandes días*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 171 pp.

*La otra voz: poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, 141 pp.

*Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1991, 155 pp.

*La búsqueda del presente: fraternidad con la naturaleza*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, 28 pp. [conferencia Nobel].

*Elogio de la negación*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, 36 pp. [discurso, Feria del Libro de Francfort].

*Al paso*, Seix Barral, Barcelona, 1992, 213 pp.

*Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 274 pp.

*La llama doble: amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, 223 pp.

*Un más allá erótico: Sade*, Vuelta-Heliópolis, México, 1994, 85 pp.

*Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1995, 239 pp.

*Crónica trunca de días excepcionales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, 103 pp.

**Teatro**

*La hija de Rappaccini*, publicada en la *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 2, núm. 7, septiembre-octubre de 1956, pp. 3-26; primera edición en libro: Era, México, 1990, 59 pp. [pieza en un acto, basada en un cuento de Nathaniel Hawthorne].

**Obras completas**

*Obras completas de Octavio Paz*, Círculo de Lectores, Barcelona, y Fondo de Cultura Económica, México, 1991-2004. Los años indicados para cada volumen corresponden a la publicación española y mexicana, respectivamente.

I: *La casa de la presencia: poesía e historia*, 1991 y 1994, 619 pp.
II: *Excursiones/incursiones: dominio extranjero*, 1991 y 1994, 606 pp.
III: *Fundación y disidencia: dominio hispánico*, 1991 y 1994, 418 pp.
IV: *Generaciones y semblanzas: dominio mexicano*, 1991 y 1994, 429 pp.
V: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 1991 y 1994, 622 pp.
VI: *Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*, 1991 y 1994, 389 pp.
VII: *Los privilegios de la vista II: arte de México*, 1993 y 1994, 445 pp.
VIII: *El peregrino en su patria: historia y política de México*, 1993 y 1994, 599 pp.
IX: *Ideas y costumbres I: la letra y el cetro*, 1993 y 1995, 522 pp.
X: *Ideas y costumbres II: usos y símbolos*, 1996 y 1996, 714 pp.
XI: *Obra poética I (1935-1970)*, 1996 y 1997, 588 pp.
XII: *Obra poética II (1969-1998)*, 2003 y 2004, 775 pp.
XIII: *Miscelánea I: primeros escritos*, 1998 y 1999, 430 pp.
XIV: *Miscelánea II*, 2001 y 2001, 428 pp.
XV: *Miscelánea III: entrevistas*, 2002 y 2003, 754 pp.

*Obras completas de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999-2005 [edición definitiva].

I: *La casa de la presencia: poesía e historia*, 1999, 827 pp.
II: *Excursiones/Incursiones: dominio extranjero. Fundación y disidencia: dominio hispánico*, 2000, 1279 pp.
III: *Generaciones y semblanzas: dominio mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 2001, 1428 pp.
IV: *Los privilegios de la vista: arte moderno universal. Arte de México*, 2001, 1083 pp.
V: *El peregrino en su patria: historia y política de México*, 2002, 882 pp.
VI: *Ideas y costumbres: la letra y el cetro. Usos y símbolos*, 2003, 1578 pp.
VII: *Obra poética (1935-1998)*, 2004, 1588 pp.
VIII: *Miscelánea: primeros escritos y entrevistas*, 2005, 1548 pp.

**Antologías**

*Antología poética*, Revista Panoramas, México, 1956, pp. 83-122 [vol. II de una serie de antologías personales].
*La centena (poemas: 1935-1968)*, Barral, Barcelona, 1969, 266 pp. [antología de poemas].

*Los signos en rotación y otros ensayos*, edición de Carlos Fuentes, Alianza, Madrid, 1971, 343 pp.

*Solo a dos voces*, en colaboración con Julián Ríos, Lumen, Barcelona, 1973, sin paginar [entrevista y fragmentos de obras de Paz].

*Teatro de signos/Transparencias*, montaje de Julián Ríos, Fundamentos, Madrid, 1974, sin paginar [ensamblaje de fragmentos de obras de Paz].

*La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, edición de Diego Martínez Torrón, Fundamentos, Madrid, 1974, 102 pp.

*México en la obra de Octavio Paz*, edición de Luis Mario Schneider, Promexa, México, 1979, 541 pp.

*Pasión crítica*, edición de Hugo J. Verani, Seix Barral, Barcelona, 1985, 271 pp. [entrevistas a Paz].

*Lectura y contemplación*, Librería del Prado, México, 1985, 48 pp. [edición no comercial].

*Prueba del nueve*, edición de Pere Gimferrer, Círculo de Lectores, México, 1985, 222 pp. [poemas].

*Antología poética*, edición de Juan Luis Panero, Círculo de Lectores, Barcelona, 1985, 340 pp.

*México en la obra de Octavio Paz*, edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1987 [I. *El peregrino en su patria: historia y política de México*, 766 pp.; II. *Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México*, 693 pp.; III. *Los privilegios de la vista: arte de México*, 513 pp.].

*Primeras letras (1931-1943)*, edición de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, y Seix Barral, Barcelona, 1988, 425 pp.

*Lo mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*, Seix Barral, Barcelona, 1989, 358 pp. [antología de poemas].

*Antología poética*, edición de Gerardo Rivas Moreno, Fundación FICA-Tiempo Presente, Cali y Bogotá, 1990, 47 pp.

*Premio Nobel de Literatura 1990: reconocimiento*, edición de Erasmo Garza Elizondo, s.e., Guadalupe, 1990, 53 pp. [poemas y ensayos].

*Arenas movedizas. La hija de Rappaccini*, Alianza, Madrid, 1994, 91 pp.

*Delta de cinco brazos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, 125 pp. [poemas].

*Claridad errante: poesía y prosa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, 93 pp.

*Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, Vuelta, México, 1996, 129 pp.

*Rufino Tamayo: tres ensayos*, El Colegio Nacional, México, 1999, 84 pp.

*Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, 95 pp.

*El camino de la pasión: López Velarde*, Seix Barral, México, 2001, 102 pp.

*Por las sendas de la memoria: prólogos a una obra*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, 269 pp. [recoge los prólogos a las *Obras completas*].

*Piedra y sol (poemas escogidos)*, edición de Luis Antonio de Villena, Visor, Madrid, 2007, 315 pp.

**Epistolarios**

Rojo, Vicente, y Octavio Paz, "La fragua de dos libros", *Syntaxis*, nº 25, Tenerife, 1991, pp. 120-65 [sobre *Discos visuales* y *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*].

*Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, edición de Anthony Stanton, Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 261 pp.

Paz, Octavio, *Memorias y palabras: cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*, Seix Barral, Barcelona, 1999, 425 pp.

——, y Arnaldo Orfila Reynal, *Cartas cruzadas*, Siglo XXI, México, 2005, 267 pp.

——, *Cartas a Tomás Segovia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, 200 pp.

——, *Jardines errantes: cartas a J. C. Lambert, 1952-1992*, Seix Barral, Barcelona, 2008, 243 pp.

——, *Cartas a Charles Tomlinson*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, en preparación.

**Otras publicaciones** (selección)

Se incluyen aquí *livres d'artiste*, ediciones, prólogos y traducciones de Paz. En este apartado se mantiene el orden alfabético.

*Adja Yunkers*, Hayden Gallery, Cambridge, 1973 [prólogo de Paz].

*Art millenaire des Amériques*, Musée Barbier-Mueller, Ginebra, 1992 [introducción de Paz].

*Art tantrique*, Galerie Le Point Cardinal, París, 1970 [prefacio de Paz].

*Baj: ebanisterie e mobili*, Galleria Schwarz, Milán, 1961 [introducción de Paz].

Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957 [versión en español de Paz y Eikichi Hayashiya; introducción de Paz].

*Blanco*, The Press, Nueva York, 1974 [libro-objeto con litografías de Adja Yunkers].

Bhalla, M. M. (ed.), *T. S. Eliot*, P. C. Manaktala and Sons, Bombay, 1965 [introducción de Paz].

Breton, André, *Je vois, j'imagine: poèmes-objets*, Gallimard, París, 1991 [prólogo de Paz].

Castaneda, Carlos, *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974 [prólogo de Paz].

*Chillida*, Maeght, París, 1979 [prólogo de Paz].

Cruz, Sor Juana Inés de la, *Le divin Narcisse, Premier songe et autres textes*, Gallimard, París, 1987 [prefacio de Paz].

——, *A Sor Juana Anthology*, Harvard University Press, Cambridge, 1988 [prólogo de Paz].

*Cuatro chopos/The Four Poplars*, Center for Edition Works, Purchase, 1985 [un poema de Paz y grabados de Antonio Frasconi].

*Eight Poems*, Brandhorst, Colonia, 1993 [libro-objeto con poemas de Paz y grabados de Cy Twombly].

*Este lado*, con Raymundo Sesma, Uno, Milán, 1988 [poema de Paz e ilustraciones de Sesma].

Felguérez, Manuel, *Paintings and Sculpture*, Harvard University Press, Cambridge, 1976 [introducción de Paz].

*Henri Michaux*, Centre Georges Pompidou, París, 1978 [presentación de Paz].

*Hommage à Wolfgang Paalen*, Librairie Loliée, París, 1960 [prefacio de Paz].

*Imágenes del Museo Nacional de Antropología*, Raíces-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1998 [texto de Paz y fotografías de Michel Zabé].

*In Praise of Hands: Contemporary Crafts of the World*, New York Graphic Society, Greenwich, 1974, 223 pp. [introducción de Paz].

*Instantáneas*, con Juan Soriano, Papeles Privados-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995 [carpeta-libro con poemas de Paz y serigrafías de Soriano].

Jiménez, Armando, *Nueva picardía mexicana*, Costa-Amic-Editores Mexicanos Unidos, México, 1971 [prólogo de Paz].

*Juan Soriano: retratos y visiones*, Grupasa, México, 1989 [prólogo de Paz].

*Kostas*, Papeles Privados, México, 1984 [un poema de Paz y serigrafías de Vicente Rojo].

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl et Guadalupe: la formation de la conscience nationale au Mexique*, Gallimard, París, 1974; edición en inglés: *Quetzalcóatl and Guadalupe*, University of Chicago Press, Chicago, 1974; edición en español, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, [prefacio de Paz].

*Matta*, Bergstrõm, Mãlmo, 1988 [introducción de Paz].

*México: Splendors of Thirty Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990 [introducción de Paz].

*Obsidian Butterfly/Mariposa de obsidiana*, con Brian Nissen, Polígrafa, Barcelona, 1982 [libro de artista con poema de Paz].

*Palabras grabadas/Graven Words*, con Gunther Gerzso, Limestone, San Francisco, 1990 [poemas de Paz e ilustraciones de Gerzso].

Paz, Octavio (ed.), *Anthologie de la poésie mexicaine*, Nagel, París, 1952, 173 pp. [selección e introducción de Paz; traducción de Samuel Beckett].

——, *Anthology of Mexican Poetry*, Thomas and Hudson, Londres, e Indiana University Press, Bloomington, 1958, 213 pp. [selección e introducción de Paz].

——, Alfonso Medellín y Francisco Beverido, *Magia de la risa*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962, 49 pp. [introducción de Paz].

——, et al., *Artes rituales del nuevo continente: América precolombina*, Skira, Milán, 1997.

——, et al., *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, Séneca, México, 1941, 1134 pp. [selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz]; 2ª ed.: Trillas, México, 1986 [con epílogo de Paz].

——, et al., *New Poetry of Mexico*, Dutton, Nueva York, 1970, 224 pp. [introducción de Paz].

——, et al., *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1966, 476 pp. [selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; prólogo de Paz].

——, et al., *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990, 525 pp. [catálogo de la exposición sobre el arte en la obra de Paz; incluye textos y poemas de Paz].

——, y John Golding, *Gerzso*, Griffon, Neuchâtel, 1983 [ensayo de Paz].

——, y Manuel Álvarez Bravo, *Instante y revelación*, Círculo Editorial, México, 1982 [poemas breves de Paz y fotografías de Álvarez Bravo].

——, y Roger Caillois, *Remedios Varo*, Era, México, 1966, 178 pp. [ensayo de Paz].

——, *Versiones y diversiones*, Joaquín Mortiz, México, 1974, 225 pp.; 2ª ed., muy ampliada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, 715 pp. [traducciones de Paz de poemas de otras lenguas].

——, *Xavier Villaurrutia: antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980 [selección y estudio de Paz].

Pessoa, Fernando, *Antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, 106 pp. [selección, traducción y prólogo de Paz.]

——, *Selected Poems*, The Swallow Press, Chicago, 1971; edición en francés: *Fragments d'un voyage immovile*, Rivages, París, 1990 [introducción de Paz].

*Petrificada petrificante*, con Antoni Tàpies, Maeght, París, 1978 [libro de artista con un poema de Paz y grabados de Tàpies].

*Los Picassos de Picasso en México*, Museo Rufino Tamayo, México, 1982 [introducción de Paz].

*Pierre Alechinsky: centres et marges*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 1988; edición en inglés: *Margin and Center*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1987 [poema-prólogo de Paz].

*Pierres éparses/Piedras sueltas*, con Rodolfo Krasno, Nicaise, París, 1970 [libro-objeto sonoro de Krasno, a partir de veintidós poemas de Paz].

*Rufino Tamayo*, Rizzoli, Nueva York, 1982 [introducción de Paz].

*Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Guggenheim Foundation, Nueva York, 1979 [introducción de Paz].

*Sight and touch*, Limited Editions Club, Nueva York, 1994 [poema de Paz y grabados de Balthus].

*Sol sobre una manta*, con Pedro Coronel, Secretaría de Educación Pública, México, 1978 [libro-objeto con un poema de Paz e ilustraciones de Coronel].

*Suite: Three Poems*, con Robert Motherwell, Limited Editions Club, Nueva York, 1987 [tres poemas de Paz y litografías de Motherwell].

*Tamayo: peintures, 1960-1974*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, París, 1974; edición en italiano: *Rufino Tamayo*, Centro Di, Florencia, 1975; edición en inglés: *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Guggenheim Foundation, Nueva York, 1979; edición en español: *Rufino Tamayo*, Polígrafa, Barcelona, 1982; edición en alemán: *Rufino Tamayo*, Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1983 [estudio preliminar de Paz].

*Three Notations/Three Rotations*, Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, 1974 [tres cuadrados visuales con fragmentos de poemas de Paz y diseño de Toshihiro Katayama].

*Treasures of Mexico from the Mexican National Museum*, Smithsonian Institution, Washington, 1978 [introducción de Paz].

*Valerio Adami*, Galerie Lelong, París, 1991 [prefacio de Paz].

*Vrindaban*, Claude Givaudan, Ginebra, 1966 [libro-objeto de Givaudan y poema de Paz].

En la composición de este libro se emplearon
tipos New Baskerville de 12, 10, 9 y 8 puntos.

Fotocomposición: Afavit
Impresión: Litográfica Ingramex S.A. de C.V.
Centeno 162-1, Col. Granjas Esmeralda
México, D.F. 09810
15-V-2009